

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA RÉSIDENCE D'ARTISTES DANS LE RÉSEAU DES CENTRES D'ARTISTES
AUTOGÉRÉS DU QUÉBEC : ENQUÊTE EN VUE D'UNE (RE)DÉFINITION

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
MARIE-ÈVE LECLERC-PARKER

AOÛT 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier Patrice Loubier, qui a dirigé le présent mémoire, pour sa rigueur, ses commentaires éclairants et sa confiance.

Merci également à tous les artistes et travailleurs culturels qui ont pris de leur temps pour répondre à mes interrogations. Je tiens à remercier tout particulièrement l'équipe du 3^e impérial qui m'a accueillie lors d'une résidence d'écriture au printemps 2015.

Merci à Émylie et à Marie-Ève pour votre présence rassurante au quotidien. Merci à Jean-Michel pour tes encouragements empreints de douceur. Merci aussi à David pour nos échanges complices et nos fous rires.

Mes plus grands remerciements vont finalement à ma famille, Pierre, Ghislaine et Étienne, pour leur éternel soutien et leur confiance apaisante sans lesquels cette entreprise n'aurait été réalisable.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LA DÉFINITION DE LA RÉSIDENCE D'ARTISTES : ENTRE ABSENCE ET PLÉTHORE	8
1.1 Aperçu des origines contemporaines de la résidence d'artistes au Québec et au Canada.....	9
1.1.1 Le Banff Centre.....	11
1.1.2 La Chambre Blanche.....	13
1.1.3 Est-Nord-Est.....	15
1.1.4 La résidence d'artistes : un objet flou?	15
1.2 Un portrait actuel de la résidence au Québec.....	16
1.3 Définir la résidence d'artistes.....	18
1.3.1 Caractère contradictoire du terme	19
1.3.2 Comparaison des définitions	21
1.3.3 Impasse définitionnelle	33
1.3.4 Les « ressemblances de famille » dans le champ de la résidence d'artistes	33
1.4 Vers une définition ouverte de la résidence d'artistes	36
1.4.1 La résidence comme composite	36
1.5 Méthodologie de l'enquête.....	39
1.5.1 L'étude de cas	40
1.5.2 Les « composantes résidentielles » comme grille d'analyse.....	42
CHAPITRE II	
UN PORTRAIT DE LA RÉSIDENCE D'ARTISTES AU QUÉBEC : LES PROGRAMMES DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS.....	44

2.1 Étude des programmes de résidence d'artistes.....	45
2.1.1 Six études de cas	45
2.1.2 Étude des programmes de résidence d'artistes à l'aune des « composantes résidentielles ».....	72
2.1.3 Quelques constantes	96
2.1.4 Les principales différences.....	99
CHAPITRE III	
LA RÉSIDENCE D'ARTISTES : UNE PRATIQUE QUI RÉSISTE PARTIELLEMENT À SA DÉFINITION.....	102
3.1 Une typologie des résidences basée sur leurs différences.....	103
3.1.1 La création.....	103
3.1.2 L'espace	105
3.1.3 La rencontre	109
3.2 L'émergence de deux tendances	113
3.2.1 Deux postures de travail distinctes.....	115
3.2.2 Une pratique qui fait corps avec l'institution d'accueil	116
3.3 Proposition d'une définition.....	118
CONCLUSION	122
ANNEXE A	
FIGURES	129
BIBLIOGRAPHIE	146

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2. 1 Josée Brouillard et Steffie Bélanger, <i>Résonance visuelle</i> , 2012, détail, installation sculpturale et vidéographique, vue de l'installation dans le cadre de son exposition à Oboro, Montréal	129
2. 2 Sabrina Côté, <i>Leitmotiv</i> , 2015, capture d'écran, vidéo	130
2. 3 Anne-Françoise Jacques, <i>Inventions non-cataloguées</i> , 2014, détail, installation performative et audio, vue de l'installation dans le cadre de son exposition au centre d'artistes Arnica, Kamloops	131
2. 4 J.R. Carpenter, <i>Entre ville</i> , 2006, capture d'écran, <i>web</i>	132
2. 5 Pablo Rasgado, <i>Fantômes</i> , 2011, détail, installation <i>in situ</i> , vue de l'installation lors de son exposition à La Chambre Blanche, Québec	133
2. 6 Laurent Di Biase, <i>Field Fiction</i> , 2013, capture d'écran, <i>web</i>	134
2. 7 Gwenaël Stamm, <i>Revoir les glaces</i> , 2006, détail, installation <i>in situ</i> , Est-Nord-Est, Saint-Jean-Port-Joli.....	135
2. 8 Sandra Tannous, <i>Source</i> , 2002, sculpture de bois, 295 x 216 x 216 cm, localisation inconnue.....	136
2. 9 Douglas Scholes, <i>Esthétique pragmatique à l'oeuvre en quatre temps</i> , 2010-2011, intervention <i>in situ</i> , en bordure de la rue Principale, Granby	137
2. 10 Giorgia Volpe, <i>Le temps donné</i> , 2007, détail, performance et intervention <i>in socius</i> , vue d'une action dans un corridor de l'école Présentation de Marie, Granby	138
2. 11 Martin Dufrasne, <i>TRACT</i> , 2003, détail, performance et installation <i>in situ</i> , local commercial de la rue Principale, Granby	139

2.12	Saba Niknam, <i>Le vent du Nord</i> , 2015, détail, encre et feuilles d'or sur papier, vue des dessins dans le cadre de leur exposition à Langage Plus, Alma	140
2.13	Marie Prunier, <i>Les patineuses</i> , 2011, détail, photographie numérique, Langage Plus, Alma	141
2.14	Lucie Jean, <i>Aires de glace</i> , 2015, détail, photographie numérique, Langage Plus, Alma	142
2.15	Eva Mayer, <i>Tous les jours sont des adieux</i> , 2009, détail, installation photo, vue de l'installation dans le cadre de son exposition à Langage Plus, Alma	143
2.16	Josée Dubeau, <i>Lignes de fuite</i> , 2003, détail, dessin <i>in situ</i> , vue de l'installation dans le cadre de son exposition à Vaste et Vague, Carleton-sur-mer	144
2.17	Florence Le Maux, Jane Norbury et Will Menter, <i>transiTERRE</i> , 2008, détail, installation et performance <i>in situ</i> , vue de l'installation dans le cadre de son exposition à Vaste et Vague, Carleton-sur-mer	145

RÉSUMÉ

Ce mémoire est le résultat d'une enquête menée autour de la définition de la résidence d'artistes. L'étude porte plus précisément sur la manière dont cette pratique est définie au sein d'un réseau qui a fortement contribué au développement de cette formule au Québec : les centres d'artistes autogérés. Bien que plusieurs chercheurs notent un flou autour de la notion contemporaine de résidence, peu d'entre eux se sont interrogés sur l'extension du concept. Par une réflexion multidisciplinaire, qui fait appel à l'histoire de l'art, la linguistique et la sociologie, nous proposons de combler cette lacune dans la littérature existante, en renouvelant la réflexion sur l'usage du terme de « résidence d'artistes » et en élaborant une définition de cette pratique dont le sens demeure fuyant jusqu'à présent.

À travers ses manifestations variées, cette recherche tente de ressaisir l'unité de la résidence d'artistes au Québec. Par le biais d'une analyse du discours critique et théorique ainsi que d'une étude de cas constituée de six centres d'artistes, ce mémoire investigate les contextes dans lesquels le terme de « résidence » est employé afin d'observer ce qu'il produit à être utilisé. Nous passons ainsi en revue une dizaine de types de définitions de cette pratique pour nous permettre de tenter d'en élaborer une. Cette étude présente également un aperçu des origines contemporaines de la résidence d'artistes au Québec et au Canada ainsi qu'un portrait de la situation québécoise actuelle.

Au terme de cette recherche, nous constatons que la *résistance* de cette pratique à sa définition est en fait caractéristique de cette formule étant donné sa nature mouvante et évolutive. Les limites du concept de résidence d'artistes ne peuvent alors être saisies que partiellement en raison du dialogue qu'elle entretient avec la production artistique, nécessitant un réajustement constant de sa part pour répondre aux besoins changeants des artistes, et de son imbrication dans la structure qui l'accueille, rendant l'un et l'autre indissociables. Ces observations nous mènent ainsi à formuler une définition ouverte de cette pratique qui est en constante mutation.

MOTS-CLÉS : résidence d'artistes, centre d'artistes autogérés, Québec, définition, art contemporain.

INTRODUCTION

L'émergence de la résidence d'artistes dans les quarante dernières années¹ et son adoption par plusieurs institutions depuis une quinzaine d'années font de cette formule une pratique courante dans l'art contemporain. Cet intérêt à l'égard de cette structure nous semble révéler un ajustement des centres de production et de diffusion aux pratiques contemporaines. Ne se limitant plus aux arts visuels et à la littérature, ce dispositif s'étend aujourd'hui à l'architecture, à la danse, au théâtre et aux arts du cirque en investissant une multitude de lieux variant du centre d'artistes autogéré et du musée, aux établissements scolaires et aux centres communautaires. L'engouement autour de cette pratique est tel que le chercheur français Yann Dissez note une montée en puissance dans les années 1990 de ce qu'il nomme le « paradigme résidentiel² ». Formule largement employée par les organismes subventionnaires et divers lieux d'accueil, le terme de « résidence » apparaît systématiquement dans tous les champs artistiques depuis le milieu des années 1990³. De cette montée du « paradigme résidentiel », soulignée par Dissez, résulte une multiplication des projets d'artistes en résidence, certes, mais aussi et surtout, un flou autour de la notion, similaire à l'éclatement définitionnel qu'observait Payant à propos de l'installation⁴. Au début des

¹ Émergence qui a été relevée par plusieurs auteurs dont Isabelle de Lajarte (1999), Véronique Rodriguez (2000), Sophie André (2003) et Yann Dissez (2004) notamment.

² Dans le cadre de son mémoire en développement culturel portant sur la résidence d'écrivains en France, Yann Dissez entend par « paradigme résidentiel » une apparition quasi systématique du terme de résidence dans tous les domaines artistiques depuis les années 1990. Il affirme même que « ce type de dispositif, qui correspondait à un contexte où des politiques publiques ont eu besoin d'outils de développement, s'est peu à peu figé en procédures ». (Yann Dissez, « Habiter en poète. La résidence d'écrivain, une présence de la littérature au monde », DESS, Lyon, Université de Lyon, 2004, p. 37).

³ Au cours de la même période, la commissaire et historienne de l'art Miwon Kwon note un intérêt grandissant des institutions pour les pratiques *in situ*, qui se manifeste notamment par de nombreuses invitations faites à des artistes ainsi qu'à un nomadisme de ces derniers. (Miwon Kwon, « One Place after Another: Notes on Site Specificity », *October*, n°80, Printemps 1997, p. 101).

⁴ René Payant, « Une ambiguïté résistante : l'installation » [1985], dans *Vedute. Pièces détachées sur l'art. 1976-1987*, Laval, Éditions TROIS, 1987, p. 335.

années 1980 – au moment où on commence à théoriser l'installation qui s'impose comme forme de pratique –, l'historien de l'art note effectivement une accumulation de cas disparates risquant de faire « éclater » la notion d'installation⁵. La récurrence du terme et son application à un ensemble de pratiques hétérogènes entraînent ainsi, selon Payant, un élargissement de la notion d'installation qui « dilue » son sens.

Désormais parfaitement intégrée au vocabulaire des arts et de ses acteurs, l'expression de « résidence d'artistes » semble aller de soi. Un certain consensus semble même régner autour de l'usage de ce terme habituellement employé pour identifier un cadre de production et/ou de diffusion – limité dans le temps et l'espace – qui s'avère spécifique à chaque institution. Bien que l'expression de « résidence d'artistes » persiste dans le temps, cependant, le sens qui lui est attribué varie selon la conception de chaque acteur culturel ou le mandat et les orientations de chaque centre. Pour certains, par exemple, la résidence consiste en un long séjour où l'artiste est invité à se ressourcer et ce, sans nécessairement devoir réaliser d'œuvre, tandis que pour d'autres, elle est une occasion de courte durée, où l'artiste peut produire et diffuser son travail. Le sens de la notion de « résidence d'artistes » varie également en fonction du type de structure et de ses appellations. Il existe ainsi des résidences de création, qui sont orientées vers le processus créatif, et des résidences de production, qui sont plutôt axées sur la réalisation d'une œuvre. Il y a aussi des résidences itinérantes où l'artiste est appelé à se déplacer sur plusieurs sites, des résidences croisées qui consistent en un échange d'artistes entre deux lieux, des résidences *web* qui prennent l'espace virtuel comme laboratoire de création, des résidences pour artistes de la relève, locaux, internationaux, etc. Il existe même des résidences « non productives » au sein desquelles les artistes sont invités à suspendre leur pratique artistique afin de produire

⁵ *Ibid.*

du « non-art »⁶. Ainsi, en interrogeant plus rigoureusement le sens du concept de « résidence d'artistes », nous nous sommes butée à une absence de définition claire. En effet, suite à l'analyse du discours critique et théorique portant sur la question, nous avons constaté qu'à la rigueur chaque acteur – que ce soit l'organisme subventionnaire, le lieu d'accueil ou l'artiste lui-même – développe une description de cette structure qui lui est propre, ou n'en détient tout simplement pas. L'absence de définition de la résidence, ou l'abondance de descriptions de celle-ci, nous semble suggérer un flou quant à la nature de cette pratique. Ce flou – qui peut être dû à la multiplicité des structures et des appellations ou au manque d'écrits théoriques – témoigne d'une certaine élasticité dans l'utilisation du concept et d'un élargissement de la notion tend à diluer son sens. La question suivante s'est alors imposée : qu'est-ce qu'une résidence, au fond?

Si plusieurs auteurs notent un flou autour de la notion contemporaine de résidence, peu d'entre eux se sont interrogés sur l'extension du concept. En effet, l'origine de cette formule, l'expérience qu'elle propose aux artistes et au public, les politiques culturelles qui la régissent et les œuvres qui en résultent constituent diverses facettes qui ont été abordées, laissant de côté la définition même du mot. Dans ce mémoire, nous nous proposons donc de combler cette lacune dans la littérature actuelle, en renouvelant la réflexion sur l'usage du terme de « résidence d'artistes » et en tentant d'élaborer une définition de cette pratique dont le sens demeure fuyant jusqu'à présent. Considérant la relative rareté des écrits sur la question, qui est assez étonnante en raison de son omniprésence dans le champ de l'art contemporain, nous avons dû générer une portion significative de notre documentation. Pour ce faire, nous avons puisé dans un réseau qui a fortement contribué au développement de cette formule au Québec : les centres d'artistes autogérés. Ces organismes, gérés par des artistes et

⁶ Amish Morell (dir.), « Residency for Artists on Hiatus : Interview with Shinobu Akimoto and Matthew Evans (a.k.a smfoundation) », *C magazine*, n°119, Automne 2013, p. 34.

subventionnés par l'État, soutiennent l'art expérimental depuis plus de quarante ans et militent pour l'amélioration des conditions de la pratique artistique. Au fil des années, ils ont effectivement développé une expertise dans l'accueil d'artistes en résidence au point qu'elle en devienne une spécificité⁷. Un rapport sur l'écosystème des arts visuels du Canada (2012) révélait même que les initiatives de ces centres pour l'accueil d'artistes en résidence réussissaient mieux que celles des autres institutions, comme les galeries ou les musées, notamment en raison de leur dévouement à la recherche et l'expérimentation⁸. L'intérêt généralisé de ce réseau pour ce type de pratique de l'art nous servira donc à la fois de source d'informations primaires et de point d'ancrage dans la réalité québécoise, alimentant ainsi notre réflexion autour de la question définitionnelle inhérente au concept de résidence. D'ailleurs, étant donné l'importance que revêt ce phénomène dans le réseau des centres d'artistes du Québec, la proximité relative des intervenants et des lieux d'accueil, mais aussi le vide qui subsiste dans la littérature existante à ce sujet, nous avons décidé de circonscrire notre enquête au territoire québécois.

À travers ses manifestations variées, nous tenterons donc de ressaisir l'unité de la résidence d'artistes au Québec. En effet, par le biais d'une analyse du discours critique et théorique ainsi que d'études de cas portant sur six centres, nous investiguerons les contextes dans lesquels le terme de « résidence » est employé afin d'observer ce que ces divers usages peuvent révéler. C'est d'ailleurs une telle démarche qu'accomplit Payant dans « Une ambiguïté résistante : l'installation » lorsqu'il propose d'observer

⁷ Sylvie Cotton (dir.), *Étude sur l'accueil d'artistes en résidence dans les centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, Montréal, Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ), 2003, En ligne, p. 3. <http://www.rcaa.q.org/fichier/service/pdf/accueil_dartistes_en_residence.pdf>. Consulté le 12 septembre 2013.

⁸ Marilyn Burgess et Maria De Rosa, *Rapport. Le rôle distinct des centres d'artistes autogérés dans l'écosystème des arts visuels au Canada*, Montréal, MDR Burgess Consultants, 13 octobre 2011, En ligne, p. 24. <<http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/5E88B155-1FF3-4EB2-A32D-DF852F92F2EC/0/FINALREPORTARCStudyFRFrenchChartsAddedSP.pdf>>. Consulté le 8 février 2013.

ce que le terme d'installation « produit à être utilisé⁹ » plutôt que de tenter d'élucider le flou définitionnel autour de la notion. En plus de cerner les limites de ce concept, nous désirons donc produire une connaissance de cette pratique sur le territoire québécois, qui concernera plus particulièrement le cas des centres d'artistes autogérés. Des entrevues auprès d'acteurs culturels et d'artistes-résidents ainsi que la consultation d'archives des centres à l'étude constituent la matière première de notre analyse, au terme de laquelle nous proposerons une définition de la résidence adaptée à ce réseau. En empruntant des méthodes d'analyse de discours à la linguistique et des outils d'enquête à la sociologie, notre approche se caractérise ainsi par un dialogue entre diverses disciplines.

Pour nous éclairer sur l'extension du terme de « résidence d'artistes », nous ferons tout d'abord appel à la théorie des « ressemblances de famille » développée par le philosophe du langage Ludwig Wittgenstein, pour qui les multiples usages d'un même terme dans le langage ne se caractérisent pas par ce qui leur est commun, mais plutôt par des affinités et des apparentements¹⁰. La grille d'analyse élaborée par Yann Dissez dans son mémoire (2004) – constituée de neuf « composantes résidentielles » liées à l'espace, au temps, à la création, au financement, à l'accueil, à la rencontre, à la formation, à la transmission et à la diffusion –, sera ensuite particulièrement utile pour identifier les caractéristiques des programmes des centres d'artistes sélectionnés. Nous convoquerons également la thèse du philosophe Morris Weitz quant à l'*ouverture* du concept d'art – qui résiste, selon lui, à la définition puisqu'il ne possède pas « d'ensemble de propriétés nécessaires et suffisantes¹¹ » – afin de développer une définition flexible de la résidence d'artistes.

⁹ René Payant, *op. cit.*, p. 338.

¹⁰ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logicophilosophicus, suivi de Investigations philosophiques* [1961], trad. depuis l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1999, p. 148.

¹¹ Morris Weitz, « The Role of Theory in Aesthetics », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n°6, 1956, p. 27.

Le premier chapitre du mémoire consiste en une large réflexion sur les différentes acceptions de la notion de « résidence d'artistes » dans le discours critique et théorique. Afin de bien situer cette formule, nous faisons un bref retour sur ses origines contemporaines au Québec et au Canada et présentons, en nous inspirant d'une conférence de Geneviève Goyer-Ouimette, un portrait actuel de cette pratique québécoise. Nous procédons ensuite à la comparaison des multiples définitions de la résidence, provenant d'acteurs de domaines et de contextes divers. Le chapitre se conclut sur la découverte d'un outil intéressant, soit la grille d'analyse de Dissez, qui nous permet de poursuivre notre réflexion sur la question définitionnelle en proposant un modèle ouvert et flexible de cette pratique. C'est là également que nous présentons les détails de notre méthodologie de recherche.

Le deuxième chapitre nous permet d'ancrer nos réflexions sur le terrain, en se consacrant spécifiquement aux programmes de résidence de nos six études de cas. Nous présentons donc tout d'abord les centres et leurs programmes ainsi que quelques exemples de productions artistiques créées dans un tel cadre. Précisons que pour désigner les résidences, la majuscule est employée pour les formules qui détiennent une dénomination particulière, alors que la minuscule est utilisée pour celles qui n'ont pas de « nom propre ». Les programmes sont ensuite analysés à l'aune des « composantes résidentielles » élaborées par Dissez afin de cerner autant de constantes que de différences. Notons que notre participation à la Résidence pour critique de la relève au 3^e impérial en 2015 nous a donné un accès privilégié à ce centre et à ses données.

Dans le dernier chapitre du mémoire, nous dressons une typologie des résidences – qui s'est dégagée de l'analyse des programmes de nos six études de cas – basée sur leurs

différences. Les notions de « lieu », de « ruralité » et de « ville » y sont d'ailleurs expliquées afin d'identifier deux types de structures qui, nous croyons, par le rapport que la population du lieu des résidences entretient avec l'espace, génèrent différents contextes de création pour les artistes. Nous faisons ensuite état de deux principaux usages de cette formule, qui témoignent de deux postures de création distinctes en art contemporain. Deux facteurs qui confirment le flou autour du concept de résidence d'artistes sont alors identifiés, nous permettant finalement de proposer une définition ouverte de cette pratique en constante évolution.

CHAPITRE I

LA DÉFINITION DE LA RÉSIDENCE D'ARTISTES : ENTRE ABSENCE ET PLÉTHORE

Si, d'un point de vue étymologique, la résidence consiste en le « fait de demeurer habituellement en un lieu déterminé¹² », on constate que son application dans la réalité révèle une disparité certaine quant à son sens. Dans ce chapitre, nous reviendrons donc sur les multiples acceptions de la résidence d'artistes en effectuant, tout d'abord, un bref retour historique sur la formule contemporaine au Québec et au Canada à partir d'institutions artistiques phares, telles que le Banff Centre ainsi que les centres d'artistes La Chambre Blanche et Est-Nord-Est. Un portrait actuel de cette formule au Québec sera ensuite tracé à l'aide des propos de Geneviève Goyer-Ouimette, présentés lors d'une conférence à l'assemblée générale du réseau de résidences internationales Res Artis en 2010¹³. Différentes définitions de la résidence provenant de sources francophones et anglophones, de domaines artistiques multiples et de champs de recherche divers seront, dans un troisième temps, comparées afin d'y relever certaines constances. Pour nous éclairer sur l'extension du terme de « résidence d'artistes », nous ferons d'ailleurs appel à la théorie des « ressemblances de famille » développée par Ludwig Wittgenstein. Un ouvrage qui nous a permis de poursuivre notre réflexion autour de la question définitionnelle de la résidence en proposant une définition souple et ouverte de cette pratique – soit le mémoire de Yann Dissez intitulé *Habiter en*

¹² Dictionnaire français Larousse, « résidence », En ligne, s. d. <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9sidence/68603>>. Consulté le 30 avril 2016.

¹³ Geneviève Goyer-Ouimette, « Portrait des résidences offertes au Québec », Communication donnée à la douzième assemblée générale de Res Artis, Montréal, 2010, En ligne. <<http://resartis2010.rcaa.q.org/archives.php?lang=fr>>. Consulté le 28 février 2014.

*poète. La résidence d'écrivain, une présence de la littérature au monde*¹⁴ – sera ensuite présenté. La méthodologie de notre enquête, à savoir la manière dont nous avons procédé pour la suite de notre mémoire, sera finalement détaillée.

1.1 Aperçu des origines contemporaines de la résidence d'artistes au Québec et au Canada

Bien que la formule contemporaine ait très peu en commun avec celle qui a émergé à l'époque moderne, il est important d'évoquer, même brièvement, les origines historiques de cette structure afin de bien la situer. Fondée en 1666 par Jean-Baptiste Colbert et Charles Le Brun, l'Académie de France à Rome est la première résidence d'artistes à voir le jour. Cette institution culturelle – qui est encore active aujourd'hui – accueillait, parmi les lauréats du prix annuel de l'Académie royale de peinture et de sculpture, des jeunes artistes pour un séjour de ressourcement axé sur la copie de chefs-d'oeuvres antiques. Entre 1830 et 1910, en Europe, les balbutiements de cette pratique se font ensuite sentir à travers la formation de plusieurs colonies d'artistes rurales ayant vu l'exode de près de trois milles artistes¹⁵. En 1900, plus de 80 colonies d'artistes – qui voulaient, entre autres, échapper à l'académisme et se consacrer à la peinture de paysage – s'étaient formées dans onze pays différents¹⁶. Barbizon et Pont-Aven en France, Katwijk aux Pays-Bas, Newlyn au Royaume-Uni ainsi que Worpswede et Dachau en Allemagne figurent parmi les plus connues. Au même moment aux États-Unis, plusieurs colonies d'artistes, inspirées par cet exode européen que certains artistes américains ont d'ailleurs pu expérimenter, ont été créées. Bien que la plupart d'entre elles aient été fondées pour la peinture en plein air, certaines colonies – telles que Yaddo (1900) et MacDowell Colony (1907) – ont été mises sur

¹⁴ Yann Dissez, *op. cit.*, 92 p.

¹⁵ Nina Lübbren, *Rural Artists' Colonies in Europe, 1870-1910*, Manchester, Manchester University Press, 2001, p. 1.

¹⁶ *Ibid.*

piéd par des mécènes afin d'offrir aux artistes un lieu tranquille où créer¹⁷. Selon certains, ce serait plutôt les colonies d'été offertes par le Black Mountain College en Caroline du Nord, entre 1944 et 1957, qui marqueraient véritablement l'émergence de cette pratique de la résidence aux États-Unis¹⁸. Cette institution académique ouverte – où l'éducation était conçue par le fondateur John Rice comme une sorte de « *work in progress*¹⁹ » – accueillait, le temps d'un été, des artistes de tous horizons dans un environnement qui s'est révélé particulièrement productif²⁰.

Au Québec et au Canada, cette pratique apparaît dans le milieu des années 1960 suite aux initiatives gouvernementales en matière de culture qui, par l'intermédiaire du ministère des Affaires culturelles du Québec et du Conseil des arts du Canada (CAC), instaure un réseau de résidences artistiques international²¹. Se limitant tout d'abord à Paris, les deux paliers gouvernementaux enverront également, dès la fin des années 1970, les artistes boursiers à New York pour un séjour variant entre six mois et un an²². Par le biais des Résidences internationales du CAC, jusqu'à tout récemment²³, et

¹⁷ Michael Jacobs, *The Good and Simple Life : Artist colonies in Europe and America*, Londres, Oxford Phaidon, 1985, p. 168.

¹⁸ Association française d'action artistique (AFAA) ; cité dans Sylvie Cotton (dir.), *op. cit.*, p. 7.

¹⁹ Didier Sémin, « Black Mountain College », dans *Encyclopædia Universalis*, s. d., En ligne. <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/black-mountain-college/>>. Consulté le 19 mars 2015.

²⁰ C'est d'ailleurs lors d'un séjour estival au Black Mountain College en 1952 que le premier *happening* a été présenté, soit *Theater Piece No. 1* de John Cage. (Steven Henry Madoff (dir.), *Art School (Propositions for the 21st century)*, Cambridge et Londres, MIT Press, 2009, p. 83).

²¹ Au cours des années 1960, l'ensemble du milieu artistique québécois et canadien subit un remaniement dû au développement important des institutions culturelles ainsi qu'à une implication étatique grandissante. Les deux paliers gouvernementaux mettent sur pied divers programmes d'aide à la création et à la diffusion, qui se voient chapeautés par une idéologie nationaliste. Les deux gouvernements désirent ainsi développer une « culture identitaire particulière et rayonnante » –, l'une étant canadienne et l'autre canadienne-francophone, puis québécoise –, missions dans laquelle l'artiste doit jouer un rôle de premier plan. L'envoi d'artistes boursiers à l'étranger, par le biais de résidences internationales, s'ancre ainsi dans un contexte particulier, surtout au Québec, caractérisé par une affirmation collective et nationaliste sans précédent. (Ève Lamoureux, *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Les Éditions Écosociété, 2009, p. 38.)

²² Véronique Rodriguez, « Artistes en résidence », dans Guy Bellavance (dir.), *Monde et réseaux de l'art. Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Liber, 2000, p. 145.

des Studios et ateliers-résidences du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), le réseau prend de l'ampleur dans les années 1980 et offre plusieurs destinations, allant de la Suisse et Rome, à Barcelone et au Mexique. Parallèlement, diverses institutions gérées par des artistes décident de se consacrer exclusivement à l'accueil d'artistes en résidence. Le Banff Centre en Alberta, qui se dédie à cette pratique dès le début des années 1970, ainsi que les centres d'artistes Est-Nord-Est à Saint-Jean-Port-Joli et La Chambre Blanche à Québec, qui lui emboîtent le pas dans les années 1980, sont les trois premiers lieux au Canada à avoir orienté leurs activités autour de cette formule²⁴. Étant donné que l'avènement de cette pratique au Québec et au Canada est une question qui reste très peu traitée par les chercheurs à ce jour, nous avons pris comme point de départ ces trois organismes afin de dresser un aperçu des origines contemporaines de cette structure. En communiquant avec les membres de l'équipe des centres et en consultant leurs archives, nous avons d'ailleurs pu identifier des pistes intéressantes quant aux premières manifestations de la résidence au Québec et au Canada.

1.1.1 Le Banff Centre

Fondé en 1933 par l'Université de l'Alberta, le Banff Centre – qui était alors connu sous le nom de The Banff School of Fine Arts – offre aujourd'hui une multitude de programmes de résidences artistiques basés sur une approche multidisciplinaire, en

²³ En mars 2016, le CAC révisé son programme de Résidences internationales en arts visuels et opte pour une approche qui saura mieux répondre aux mutations dans la production artistique actuelle, affirme la chef des services des arts visuels Sylvie Gilbert. Plutôt que de continuer à louer des studios à Paris, à Londres, à Sydney, à Berlin, à New York et à Santa Fe, l'organisme gouvernemental invite désormais les artistes intéressés à composer leur propre résidence en fonction de leurs intérêts. Le programme perd ainsi « l'aspect clé en main », mais permettra, toujours selon Gilbert, de subventionner un plus grand nombre d'artistes tout en assurant une présence à l'international plus importante. (Catherine Lalonde, « Viser l'international, un studio à la fois », *Le Devoir*, 4 mars 2016, En ligne. <<http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/464646/viser-l-international-un-studio-a-la-fois>>.

Consulté le 25 mars 2016.)

²⁴ Sylvie Cotton (dir.), *op. cit.*, p. 7.

accueillant plus de 8000 artistes et chercheurs par année. Les premiers usages de la notion de « résidence » dans la programmation du centre restent toutefois vagues. Officiellement, c'est en 1984, avec la mise sur pied du programme « *Young Resident Artist* » par le Département des arts visuels, que l'on retrouve le terme de « résidence ». L'organisation d'un « *Visual Arts workshop* » en 1973 et d'un « *Summer Studio Programs* » en 1978 révèle toutefois déjà l'amorce d'une réflexion autour de cette pratique²⁵. En effet, dès 1971-1972, l'institution propose un modèle d'enseignement plus ouvert en offrant des cours moins structurés et en accordant plus de temps au travail en atelier²⁶. L'année 1978 constitue un point tournant dans l'histoire du Banff Centre, qui orientera désormais son mandat vers l'enseignement de la formation professionnelle²⁷. Le centre devient alors une « *Residential School*²⁸ », où la notion de « *Creative Colony*²⁹ » – qui est définie comme « une place où une personne peut trouver la liberté de se concentrer sur son travail pour de longues périodes de temps³⁰ » – constitue un élément clé. Les artistes sélectionnés pour leur talent et leurs aptitudes professionnelles – et non pour leur dossier académique – étaient invités à résider à l'institution pour une période d'un à trois mois afin d'entamer ou de poursuivre leur travail. Ce processus visait à préparer les jeunes artistes à devenir des producteurs autonomes et professionnels, ce qui constituait, selon le Banff Centre, une première canadienne³¹. En consultant un extrait du document de présentation de ce programme, on découvre par ailleurs que c'est le

²⁵ Gavin Hammel, Archiviste au Banff Centre et à la bibliothèque Paul D. Flick, Correspondance électronique, 26 janvier 2014.

²⁶ David S. R. Leighton, *Artists, Builders and Dreamers : 50 years at the Banff School*, Toronto, McClelland and Stewart, 1982, p. 70.

²⁷ Banff Centre, *A Turning Point: An Advanced Conservatory of the Arts in Banff*, [rapport gouvernemental], [1978], *President's Office fonds*, (PR.01.05.05.), Bibliothèque et archives Paul D. Fleck.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 8 (traduction libre).

³¹ *Ibid.*

modèle de la colonie MacDowell³² au New Hampshire qui a inspiré la création de cette plateforme³³. Or, sans que le programme ne soit nommé comme tel, la formule mise sur pied en 1978 par le Banff Centre rappelle grandement celle de la résidence d'artistes, notamment par sa durée ainsi que par le temps et l'espace consacrés à la création³⁴. De ce bref historique, nous retenons le désir de cette institution canadienne d'offrir aux artistes émergents une formation qui, par sa visée professionnelle, se voulait un complément, voire une alternative, au modèle collégial et universitaire orienté surtout sur la performance académique.

1.1.2 La Chambre Blanche

Fondée en 1978 à Québec par un collectif d'artistes, La Chambre Blanche est un centre d'artistes autogéré voué à la diffusion et à l'expérimentation des arts visuels à travers l'accueil d'artistes en résidence. Le programme de Résidence *in situ* – où les artistes sont invités à investir par leur processus créatif la salle d'exposition – a vu le jour en 1982. Ce programme nommé ainsi par le centre d'artistes démontre d'ailleurs l'importance accordée à la notion d'*in situ* dans leur conception de la résidence. Le Lab *web* – une formule prenant l'espace virtuel comme laboratoire de création – a quant à lui été mis sur pied en 2000. L'accueil d'artistes en résidence a toujours été une partie intégrante du mandat de La Chambre Blanche, pour qui cette formule constitue « le meilleur outil³⁵ » afin de réfléchir aux pratiques installatives et *in situ*.

³² Avec la colonie d'artistes Yaddo, qui est située dans l'État de New York et qui a été fondée en 1900, la colonie MacDowell est l'une des plus anciennes colonies d'artistes américaines qui accueillent encore aujourd'hui des artistes et des chercheurs en résidence.

³³ David S.R. Leighton, Neil M. Armstrong et Brian Wark, *op. cit.*, p. 8.

³⁴ Cette idée d'une plateforme éducative ouverte et démocratique n'est pas sans rappeler les fondements du Black Mountain College et les idéaux du fondateur John Andrew Rice, fortement inspirés de la pédagogie de John Dewey qui lie l'expérience de vie et l'expérience d'apprentissage.

³⁵ La Chambre Blanche, « Mandat », dans *À propos*, En ligne, s. d. <http://www.chambreblanche.qc.ca/fr/content.asp?page=ChambreBlanche_Mandat>. Consulté le 12 janvier 2015.

Depuis 1982, le centre accueille plus d'une dizaine d'artistes par année, en plus d'effectuer des échanges avec le Mexique (depuis 2000), la France (2009), l'Italie (2010) et la Croatie (2014) notamment.

En communiquant avec François Vallée, le coordonnateur général du centre, et en consultant le texte « Résidence : concept ou expérience?³⁶ » de Lisanne Nadeau, nous avons découvert que La Chambre Blanche s'était inspirée des résidences d'artistes offertes au PS1 pour la création de leur programme³⁷. En effet, la formule privilégiée alors par le PS1³⁸ – celle de l'artiste travaillant dans une pièce dédiée aux résidences à partir du travail antérieur du dernier résident – fut reprise par le centre jusqu'à tout récemment. La Chambre Blanche encourage donc une remise en question constante du processus de production et de diffusion de l'œuvre, en conviant notamment le public aux différentes étapes de création. La résidence est ainsi conçue par le centre comme un outil, voire un « laboratoire³⁹ », au sein duquel une réflexion sur la nature même du travail artistique est poursuivie depuis le début des années 1980.

³⁶ Lisanne Nadeau, « Résidence : concept ou expérience? », dans Lisanne Nadeau (dir.), *Résidence 1982-1993*, Québec, La Chambre Blanche, 1995, p. 14.

³⁷ François Vallée, Coordonnateur à La Chambre Blanche, Correspondance électronique, 5 mars 2014.

³⁸ Depuis 1972 et 1976, le PS1 coordonne respectivement un programme d'ateliers et de résidences d'artistes. Bien que les informations concernant l'avènement de la résidence dans la programmation du centre soient limitées, nous avons tout de même pu observer que les premières manifestations du terme semblaient remonter à 1977 avec la plateforme *Performer in Residence*. Plusieurs artistes, tels que Joan Jonas, Dan Graham, Peter Grass, Jean Dupuy et Guy de Cointet, ont participé à cette résidence qui s'échelonnait du 1^{er} septembre 1977 au 1^{er} mai 1978 et au terme de laquelle une exposition était réalisée. Le terme « *artist-in-residence* » semble réapparaître dans la programmation quelques années plus tard, soit en 1981, dans le cadre du volet *Special Projects*. Du 18 octobre au 13 décembre 1981, c'est Lawrence Weiner qui a séjourné au centre alors que du 17 janvier au 14 mars 1982, c'est Barry Le Va qui était l'artiste en résidence. L'auditorium a d'ailleurs été investi par ces deux artistes, ce qui nous laisse croire que c'est cette pièce qui était dédiée aux interventions des résidences *in situ*. (MoMa PS1, *Series I : Curatorial and Exhibition Records in the Museum of Modern Art Archives*, [En ligne], 2012, MoMa, New York. <http://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/MoMAPS1_>. Consulté le 4 février 2015.)

³⁹ La Chambre Blanche, *op. cit.*

1.1.3 Est-Nord-Est

Fondé en 1992, Est-Nord-Est est un centre d'artistes autogéré situé à Saint-Jean-Port-Joli dans la région de la Chaudière-Appalaches, qui se dédie exclusivement à l'accueil d'artistes en résidence. Le centre reçoit plus d'une vingtaine d'artistes par année – qui proviennent autant du Québec que de l'international – en leur procurant une assistance technique, humaine et financière. Cette résidence constitue une opportunité pour les artistes de s'extraire de leur quotidien et de se consacrer à la création, tout en profitant d'un ressourcement technique⁴⁰. L'historique d'Est-Nord-Est est intéressant puisqu'il révèle que la fondation du lieu résulte directement d'un manque à combler par la résidence. En effet, le centre a été mis sur pied suite aux Studios d'été initiés en 1987 par les sculpteurs Pierre Bourgault, Roberto Pellegrinuzzi et Michel Saulnier⁴¹. Ces derniers, qui se rencontraient à Saint-Jean-Port-Joli à chaque été, désiraient créer un cadre de production où les artistes pourraient se ressourcer dans un village au savoir-faire technique unique⁴², cette municipalité étant effectivement reconnue pour sa vitalité culturelle et sa communauté de sculpteurs sur bois. Est-Nord-Est est donc né d'un besoin criant dans le milieu des arts visuels de l'époque – mais qui persiste encore aujourd'hui – d'une assistance directe en atelier⁴³.

1.1.4 La résidence d'artistes : un objet flou?

Ce bref retour historique nous a permis de dresser un aperçu des origines contemporaines de la résidence d'artistes au Québec et au Canada, où l'on ne peut s'empêcher d'y voir l'écho de quelques structures américaines. En effet, le Black

⁴⁰ Est-Nord-Est, « Présentation », dans *Résidences*, En ligne, 2016. <<http://estnordest.org/presentation/>>. Consulté le 4 février 2015.

⁴¹ Est-Nord-Est, « Historique », dans *Organisme*, En ligne, 2016. <<http://estnordest.org/historique/>>. Consulté le 4 février 2015.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

Mountain College, la colonie MacDowell et le PS1 constituent des lieux phares qui annoncent l'avènement de la résidence d'artistes autant au Québec et au Canada, qu'en Amérique du Nord. Bien que l'historique de ces institutions américaines soit ici très peu élaboré, nous croyons que la nature diverse de ces lieux – oscillant entre le caractère informel d'une université expérimentale, d'une colonie d'artistes et d'une institution artistique sans but lucratif – ainsi que les différents usages qui ont été faits de cette formule révèlent un flou quant à l'objet même de la résidence. En effet, comme nous avons pu le voir avec les programmes de résidence du Banff Centre, de La Chambre Blanche et d'Est-Nord-Est – pour lesquels cette formule est employée respectivement à des fins de formation, d'expérimentation et de soutien à la création –, l'usage qui est fait du terme semble varier selon le mandat et la nature de chaque institution. Il est donc intéressant de constater que l'objet même de la résidence semble flou et ce, depuis ses premières manifestations au Québec et au Canada.

1.2 Un portrait actuel de la résidence au Québec

Mais avant d'aller plus loin dans cette réflexion, il est essentiel de faire état de la conférence de Geneviève Goyer-Ouimette, donnée en 2010 lors de l'assemblée générale du réseau de résidences internationales Res Artis, où elle dresse un portrait général des résidences québécoises, tous lieux et disciplines confondus. À travers la présentation de quinze programmes de résidence, la commissaire, historienne de l'art et travailleuse culturelle propose six paramètres précis et trois axes particuliers qui caractérisent, selon elle, cette pratique au Québec. Par la réflexion qui est posée sur la situation actuelle de la résidence, il va sans dire que cette conférence occupe une place importante dans ce mémoire puisqu'elle constitue une source d'information plutôt rare sur le sujet.

Dans le portrait que la conférencière trace de cette pratique québécoise, la première caractéristique évoquée consiste en la gratuité des résidences ainsi qu'en la rémunération des artistes. En effet, en plus de ne pas devoir payer pour participer aux résidences au Québec, les artistes reçoivent généralement un cachet. Goyer-Ouimette souligne également l'organisation de plusieurs partenariats entre les résidences du Québec et les organismes internationaux grâce au CALQ, notamment, qui initie ce type d'échange. La deuxième particularité de la résidence québécoise consiste, selon la conférencière, dans le support technique offert par les lieux d'accueil qui va de l'aide à la réalisation des œuvres à la mise en exposition. La troisième caractéristique correspond à la courte et à la moyenne durée de la plupart des résidences québécoises, qui varient de quelques semaines à trois mois. La possibilité de diffusion proposée par les lieux d'accueil – pouvant prendre la forme d'une publication, d'une exposition, d'une rencontre, etc. – constituait la quatrième particularité mentionnée par la conférencière. La cinquième caractéristique consistait en ce que la plupart des programmes de résidence au Québec soient chapeautés par des coopératives d'artistes ou des organismes sans but lucratif. La grande implication des membres de l'équipe des centres auprès des artistes en résidence – où l'échange entre les pairs est considéré comme prioritaire par ces derniers – est la sixième et dernière particularité québécoise.

Trois axes récurrents, que la conférencière a repérés au sein de diverses résidences de création et de production au Québec, viennent compléter le portrait de cette pratique. Elle a tout d'abord identifié des programmes plus ouverts quant à la nature des projets, tels que ceux offerts par Oboro à Montréal, et d'autres qui sont beaucoup plus pointus par rapport au résultat demandé, comme la Résidence de coproduction en art infiltrant du 3^e impérial à Granby. Elle a également repéré des résidences axées sur le soutien professionnel et le réseautage, comme à Action Art Actuel à Saint-Jean-sur-Richelieu, et d'autres s'orientant plutôt sur l'échange entre les pairs et avec la communauté, tel que le programme Libre comme l'art du Conseil des arts de Montréal (CAM). Pour

exemplifier ses propos et refléter une certaine diversité, Goyer-Ouimette a énuméré une quinzaine de lieux parmi lesquels on pouvait compter sept centres d'artistes autogérés. Il est intéressant de constater que plus de la moitié des cas de figure énoncés par la conférencière relèvent de centres d'artistes et que les caractéristiques qu'elle a évoquées les concernent donc directement.

1.3 Définir la résidence d'artistes

Depuis les quinze dernières années, la résidence d'artistes connaît un succès retentissant sur la scène artistique internationale, comme en témoigne la multiplication des projets ainsi que l'apparition d'une littérature critique et théorique portant sur la question. De cet engouement majeur à l'égard de cette pratique résulte non seulement une diversité des formules, mais un usage fréquent du terme qui soulève un défi quant à l'établissement du sens du mot. En effet, force est de constater qu'au lieu de circonscrire un sens, la variété des occurrences ébranle le contenu du terme. Or, même si plusieurs auteurs notent un flou autour de la notion contemporaine de résidence⁴⁴, très peu d'entre eux se sont interrogés sur l'extension du concept. Les sociologues Yvon Lamy et Françoise Liot affirment qu'il est effectivement « difficile de donner une définition générale de la résidence artistique tant il existe d'acceptions différentes de ce type de dispositif⁴⁵ ». Yann Dissez note quant à lui qu'« aujourd'hui, le terme/concept de résidence est devenu polysémique [...], au point qu'aucune

⁴⁴ Blandine Fauré, « Les résidences d'artistes : quand l'art interroge l'identité de la bibliothèque », DESS, Lyon, Université de Lyon, 2013, p. 45 ; Déborah Farnault, « La vocation des résidences d'artistes : le cas de deux résidences d'artistes dans l'État de New York », Mémoire de maîtrise, Strasbourg, Université Robert Schuman, 2009, p. 32 ; Philippe Chaudoir (dir.), *Les résidences d'artistes en questions*, Lyon, Agence Musique de Danse Rhône-Alpes, Coll. Clef de 8, 2005, p. 25 ; Yann Dissez, *op. cit.*, p. 5 ; Yvon Lamy et Françoise Liot, « Les résidences d'artistes : le renouvellement de l'intervention publique dans le domaine des arts plastiques : enjeux et effets », dans Jean-Paul Callède (dir.), *Métamorphoses de la culture. Pratiques et politiques en périphéries*, Aquitaine, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2002, p. 213.

⁴⁵ Yvon Lamy et Françoise Liot, *op. cit.*

définition, aucun modèle ne permettent de poser des limites au-delà ou en deçà desquelles d'autres concepts s'imposent⁴⁶ ».

Par la comparaison de diverses définitions de la résidence d'artistes issues du discours théorique et critique, nous tenterons de cerner les limites du terme tout en ciblant certaines constances. Bien que notre recherche porte principalement sur le territoire québécois – en raison notamment de la proximité géographique des lieux et des intervenants –, notre analyse ne se limitera pas aux acteurs de ce territoire. En effet, étant donné la relative rareté des écrits critiques et théoriques portant sur la résidence d'artistes en arts visuels et médiatiques au Québec, des sources américaines et européennes ont également été prises en compte. La confrontation d'écrits provenant d'acteurs de divers domaines – histoire de l'art, sociologie, études culturelles – et de divers contextes – québécois, anglo-saxon et français – nous permettra ainsi de cerner les principes généraux de cette pratique en vue de proposer une définition.

1.3.1 Caractère contradictoire du terme

Avant d'entamer la comparaison des définitions, il est intéressant de mentionner que plusieurs auteurs ont évoqué le caractère contradictoire de la résidence d'artistes⁴⁷ que certains associent en partie à la double mission qui lui a été imposée par les politiques culturelles, soit de la résidence comme outil de soutien à la création et comme outil de développement culturel. Une tension peut effectivement persister lorsque la contrainte de médiation vient s'opposer à la fonction de la résidence comme lieu d'expérimentation. Cette situation semble particulièrement récurrente en France,

⁴⁶ Yann Dissez, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁷ Déborah Farnault, *op. cit.* ; Philippe Chaudoir (dir.), *op. cit.* ; Yann Dissez, *op. cit.* ; Sophie André, « L'inscription de la résidence d'artistes en milieu rural et sa pertinence dans le développement culturel local », Mémoire de maîtrise, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2003, p. 85 ; Yvon Lamy et Françoise Liot, *op. cit.*

notamment, où le rôle de pédagogue, de médiateur, voire même de « régulateur de l'espace social⁴⁸ », est souvent attribué à l'artiste par les organismes subventionnaires ou les institutions d'accueil⁴⁹. Liot et Lamy affirment d'ailleurs que « facilement investi[e] d'une mission sociale par tous ceux qui l'accueillent en résidence, la pratique de l'artiste consiste à la fois à transmettre l'art, à retisser des liens sociaux et à être porteur de développement local⁵⁰ ». Dans son mémoire sur la résidence d'artistes en milieu rural en France⁵¹, Sophie André note quant à elle que « l'expérience des résidences démontre la tentative d'une politique publique qui souhaite redonner à l'artiste une fonction sociale plus nette⁵² ». À l'intérieur d'une pratique qui s'est formée sur l'antagonisme entre l'imprévisibilité de la création et son caractère

⁴⁸ Yvon Lamy et Françoise Liot, *op. cit.*, p. 223.

⁴⁹ Un parallèle peut être effectué entre cette situation et une pratique connexe, qui est celle de la résidence ou du jumelage de l'artiste en milieu professionnel. On peut penser notamment à l'Artist Placement Group (APG), fondé en 1966 en Grande-Bretagne par les artistes John Latham et Barbara Steveni, qui plaçait des artistes en résidence au sein d'entreprises privées et d'organismes publics. Croyant au pouvoir de l'art à l'extérieur des galeries et des musées, l'APG désirait créer une relation de collaboration entre les artistes et les travailleurs, pour que chacun puisse bénéficier de l'expérience et de la perception de l'autre. Dans l'ouvrage *Byproduct : on the excess of embedded art practices* (2010), Marisa Jahn a d'ailleurs nommé une telle approche « pratique d'art intégré », où elle note une tension entre l'assimilation complète de l'artiste dans la structure et sa distinction de celle-ci, faisant de sa différence son principal outil. Le projet *8 x 5 x 363 + 1* de Raphaëlle de Groot (2002-2006) constitue par ailleurs un exemple récent de ce type de pratique. Au cours de sa résidence de six mois dans une usine de textile de Biella en Italie, l'artiste a développé un système de fiches et de boîtes aux lettres, qu'elle a ultimement remplacé par des caméras jetables, afin de permettre aux ouvriers de communiquer entre eux dans cet environnement bruyant.

⁵⁰ Yvon Lamy et Françoise Liot, *op. cit.*, p. 214. Cette fonction sociale qui se voit attribuée à certains artistes en résidence fait écho à un pan important de l'art d'intervention en Grande-Bretagne et aux États-Unis, notamment, où l'œuvre réside dans l'engagement de l'artiste au sein d'une communauté et dans la relation qu'il entretient avec les participants. Le *New Genre Public Art*, développé par l'artiste américaine Suzanne Lacy (1995), en constitue un exemple. Dans l'article « *The Social Turn : Collaboration and its Discontents* » (2006), l'historienne de l'art Claire Bishop souligne par ailleurs l'intérêt des artistes contemporains pour la collectivité, la collaboration et l'engagement direct avec les communautés, ce qui incite, déplore-t-elle, un tournant éthique dans la critique artistique. Ces types de pratiques – où l'œuvre se situe dans le processus plutôt que dans l'objet – sont alors jugées non pas en fonction de leur esthétique, affirme Bishop, mais plutôt selon des critères éthiques qui prennent en compte le modèle de collaboration, par exemple, ou encore le souci de représentation des participants. L'auteure constate ainsi que l'impact social de ces projets se voit favorisé au détriment de leur qualité artistique.

⁵¹ Sophie André, *op. cit.*, 117 p.

⁵² *Ibid.*, p. 81.

institutionnel⁵³, on retrouve aussi la dialectique itinérance/sédentarité⁵⁴ qui constitue un autre paradoxe en soi. En effet, l'artiste en résidence, qui est appelé à se déplacer pour créer, habite quotidiennement un lieu tout en sachant qu'il le quittera éventuellement ; la mobilité de l'artiste qui est souvent nécessaire à la résidence vient ici s'opposer à l'ancrage de celui-ci dans son nouvel environnement. Cette posture de création, qui oscille entre l'enracinement et l'exode, est en fait celle de plusieurs artistes contemporains qui choisissent le nomadisme comme condition de travail. Ainsi, en plus du flou qui entoure l'objet même de la résidence d'artistes, les enjeux sous-jacents à ce concept se révèlent parfois eux-mêmes contradictoires, ce qui rend le terme particulièrement difficile à définir.

1.3.2 Comparaison des définitions

Si certains auteurs ont tenté de décrire la résidence d'artistes à l'aide d'une définition⁵⁵ unitaire, beaucoup d'entre eux ont fait appel à plus d'une, alors que d'autres ont même privilégié une définition ouverte et flexible de cette pratique. Ces diverses approches utilisées par les auteurs témoignent de la disparité formelle de la définition de la résidence, qui vient s'ajouter aux différentes conceptions qu'ont chacun de cette pratique. On se retrouve ainsi non seulement face à une multitude de contenus, mais face à une pluralité de contenants. Pour la comparaison des définitions, nous avons décidé d'exploiter cette diversité structurelle en les regroupant selon leur aspect formel⁵⁶, qu'il soit unique, multiple ou ouvert. Ces trois types de structures guideront

⁵³ Déborah Farnault, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁴ Philippe Chaudoir (dir.), *op. cit.*, p. 6.

⁵⁵ Par « définition », nous entendons « l'ensemble des termes connus dont la combinaison détermine le concept défini et est représentée par un terme unique ». (André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 207.)

⁵⁶ Il est intéressant de souligner que certaines typologies de définitions, comme celle de Juan Sager notamment, sont en grande partie basées sur cet aspect formel de la définition. (Juan Sager, *A practical course in terminology processing*, Amsterdam-Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 1990, 254 p.)

donc la séquence des définitions – qui seront d’ailleurs présentées en ordre chronologique –, au terme de laquelle nous tenterons de cibler des constantes autour de la notion de résidence.

La confrontation des définitions s’effectuera tout d’abord à l’aide des propos d’intervenants français, américains et canadiens – soit des organismes subventionnaires, des associations et des universitaires – qui proposent une description « unitaire » de cette pratique. Depuis les années 1980, le Ministère français de la Culture et de la Communication chapeaute plusieurs programmes de résidence toutes disciplines confondues. Sur son site Internet, le Ministère présente cette pratique comme suit :

Une résidence est un lieu qui accueille un ou plusieurs artistes pour que celui-ci ou ceux-ci effectuent un travail de recherche ou de création, sans qu’il n’y ait d’obligation de résultat. La création sera facilitée grâce à la mise à disposition d’un lieu de vie et de création, des moyens financiers, techniques et humains.⁵⁷

C’est autour des notions de lieu, de création et d’accès aux ressources financières, techniques et humaines que gravite principalement cette définition du Ministère. Celui-ci précise toutefois que, sur le terrain, l’idéal de cette formule est souvent bousculé et les conditions de résidence multiples⁵⁸. Il faut souligner qu’au Canada, autant le CAC, le CALQ que le CAM ne détiennent de définition particulière de la résidence d’artistes et ce, malgré la présence de cette formule dans leur programmation⁵⁹. Lors d’entretiens téléphonique et électroniques avec les employés de

⁵⁷ Ministère de la Culture et de la Communication, « Qu’est-ce qu’une résidence? », dans *Aides & démarches*, En ligne, 2015. <<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Aides-demarches/Foire-aux-questions/Arts-Plastiques/Qu-est-ce-qu-une-residence-d-artiste>>. Consulté le 10 octobre 2015.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Guy Charbonneau, Adjoint de programme pour le service des arts visuels au Conseil des arts du Canada, Entretien téléphonique, 19 mars 2014 ; Diane Isabelle, Chargée de programmes pour le soutien

chaque organisme à ce sujet, la plupart nous ont d'ailleurs référée au Réseau des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ), au Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV) ou bien directement aux centres d'artistes⁶⁰.

L'Alliance of Artists Communities est un réseau national et international de résidences d'artistes, fondé en 1991 à San Francisco, qui compte plus de 400 individus et institutions membres. Créé pour soutenir les artistes en processus de création et pour l'exploration de nouvelles approches artistiques, cet organisme propose plusieurs programmes de bourses aux lieux d'accueil et aux artistes qui désirent faire une résidence. Sur son site Internet, l'association décrit cette pratique comme suit : « [...] *organizations that provide dedicated time and space for creative work*⁶¹ ». À travers cette très brève définition, les notions de temps, d'espace et de création sont mises en lumière. Il est intéressant de mentionner que l'association ne fait aucune distinction entre la résidence d'artistes et les communautés d'artistes, les colonies, les retraites, les ateliers et les studios collectifs, qu'elle présente comme des synonymes de cette pratique : « *Artists' residencies (also called artists' communities, colonies, retreats, workspaces, and studio collectives) provide dedicated time and space for creative work*⁶² ».

Mis sur pied aux Pays-Bas en 1993, Res Artis est un réseau de résidences internationales qui rassemble lui aussi près de 400 institutions situées dans plus de 70 pays. Cette association sans but lucratif vise à assurer la pérennité et le développement de la pratique de résidence, en facilitant notamment le réseautage professionnel auprès

à la diffusion et au rayonnement international au Conseil des arts et des lettres du Québec, Correspondance électronique, 31 juillet 2014 ; Marie-Michèle Cron, Conseillère culturelle pour les arts numériques et les arts visuels au Conseil des arts de Montréal, Correspondance électronique, 19 mars 2014.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Alliance of Artists Communities, *Residencies*, En ligne, 2016. <<http://www.artistcommunities.org/history>>. Consulté le 10 octobre 2015.

⁶² *Ibid.*

de ses membres⁶³. Sur le site Internet de Res Artis, pas moins de six paragraphes sont dédiés à la description de cette formule, dans lesquels la diversité des lieux d'accueil, des relations entre les artistes et les organismes, des modèles de financement et des méthodes d'application est expliquée. En quelques phrases, l'organisme propose la définition suivante de la résidence d'artistes :

*Residency centres exist to invite artists, academicians, curators, and all manner of creative people for a time and space away from their usual environment. They provide a time of reflection, research, presentation and or/production. They also allow individuals to explore his/her practice within another community; meeting new people, using new materials, experiencing life in a new location.*⁶⁴

Dans ce descriptif, l'association met de l'avant les notions de temps, d'espace et de dépaysement, mais aussi celle d'immersion culturelle. Il est également intéressant de remarquer que cette définition porte sur des lieux de résidence plus que sur des programmes, comme si cette pratique faisait corps avec l'institution qui l'abrite. L'idée de découverte qu'offre cette formule – que ce soit par le biais de nouveaux matériaux, de lieux ou de rencontres – se retrouve donc au coeur de cette définition de Res Artis.

Dans son mémoire sur l'inscription de la résidence d'artistes en milieu rural en France (2003), Sophie André s'intéresse à l'articulation de cette structure dans le développement culturel local des régions Rhône-Alpes, Franche-Comté et Auvergne. Par le biais d'entretiens avec les équipes de douze institutions culturelles et de l'étude d'autant de programmes de résidences en arts visuels, en théâtre, en danse, en littérature et en musique, l'auteure tente de dégager un concept de résidence spécifique

⁶³ Res Artis, *Vision, Mission & Value*, En ligne, 2015. http://www.resartis.org/en/residencies/about_residencies/. Consulté le 19 mars 2014.

⁶⁴ Res Artis, *About Residencies*, En ligne, 2015. http://www.resartis.org/en/residencies/about_residencies/. Consulté le 19 mars 2014.

au contexte rural. En dressant un portrait de cette pratique, André aborde la résidence comme « un espace de travail en bon état de marche, alloué à un artiste pour un temps donné suffisamment long pour effectuer un travail de création⁶⁵ ». Les notions d'espace, de travail et de temps sont mises en lumière par cette définition de l'auteure qui, au terme de son mémoire, n'a pu dégager un concept de résidence adapté au milieu rural car celui-ci est devenu intimement lié au contexte urbain⁶⁶. En effet, elle affirme que le territoire d'aujourd'hui consiste en des imbrications entre les espaces ruraux et urbains qui résultent des nombreuses mutations démographiques – quant à la population décroissante d'agriculteurs notamment et à l'installation de nouveaux habitants en périphérie des grands centres – et technologiques, concernant surtout le développement d'infrastructures routières, ferroviaires et aériennes⁶⁷.

Dans le cadre de son mémoire⁶⁸ sur les résidences en arts visuels aux États-Unis (2007), Karyn Elyse Behnke questionne l'accessibilité et l'impact de ces programmes sur la communauté artistique américaine. En effectuant une cueillette de données auprès de 21 artistes et en traitant de trois études de cas particuliers – soit la Skowhegan School of Painting and Sculpture, la colonie McDowell et le Vermont Studio School –, elle dresse un portrait actuel de cette pratique aux États-Unis. L'auteure décrit cette formule comme suit : « *Residency programs provide the artists with the time, sometimes room and board, and often the material, instruction, and other resources needed to help him or her create*⁶⁹ ». Elle insiste donc sur les notions de temps, d'espace ainsi que sur l'accès à divers types de ressources (financières, humaines, matérielles). La présence d'adverbes avant les termes « *room and board* » et « *material* » les rend toutefois optionnels au sein de la définition.

⁶⁵ Sophie André, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 96.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁸ Karyn Elyse Behnke, « *Who does the artist's residency serve? Three Case Studies : Skowhegan School of Painting and Sculpture, The MacDowell Colony, Vermont Studio Center* », Mémoire de maîtrise, New York, Université Columbia, 2007, 52 p.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 2.

Intitulé « *Residencies* », le numéro d'automne 2013 de la revue torontoise *C Magazine* porte exclusivement sur la résidence d'artistes. Les articles traitent plus particulièrement de la pluralité des contextes (artistiques, politiques, sociaux et institutionnels) qui sont investis par diverses résidences situées surtout au Canada. On s'intéresse notamment aux formules ancrées dans le milieu communautaire et scolaire, aux structures éco-responsables ainsi qu'au programme *Residency for Artists on Hiatus* (RFAOH) qui invite les artistes à produire du « non-art ». Dès la première phrase de son éditorial, Amish Morell propose cette description de la résidence : « *Residency typically provides artists with living space and work facilities, financial support, and often the opportunity to engage with their peers around specific theme or set of ideas*⁷⁰ ». L'espace, l'échange et l'accès aux ressources matérielles et financières sont ainsi mis de l'avant par l'éditeur. Ce dernier insiste également sur l'opportunité unique que représente la résidence pour investir des contextes nouveaux, ce qui constitue d'ailleurs l'idée phare de ce numéro.

Parmi les cinq définitions « unitaires » qui ont été présentées, le contenu de la notion de résidence se voit déjà ébranlé par les descriptions multiples des auteurs. Plutôt que de cerner les limites du terme de résidence, il semble donc que les définitions précédentes créent une accumulation d'interprétations qui « dilue » le sens de la notion de résidence d'artistes⁷¹.

En amenant plusieurs paramètres pour tenter de cerner la résidence, les énoncés suivants – qui proviennent d'un historien de l'art, de sociologues et d'une association sans but lucratif – proposent quant à eux des définitions « composées » de cette pratique. Dans un texte liminaire de la publication *Résidence 1982-1993*⁷² – un ouvrage

⁷⁰ Amish Morell (dir.), *op. cit.*, p. 2.

⁷¹ René Payant, *op. cit.*, p. 335.

⁷² Lianne Nadeau (dir.), *op. cit.*, 317 p.

rétrospectif sur les activités de résidence de La Chambre Blanche pour sa première décennie d'existence –, Daniel Béland propose quelques pistes de réflexion sur le contexte historique de cette pratique. En qualifiant la résidence de pratique au même titre que l'installation et la performance, la situant plutôt du côté de l'artiste que du public, l'historien de l'art la présente comme suit :

Dans certains cas, la résidence se définit comme un séjour dans un centre d'artistes, un organisme universitaire ou autre, au cours duquel l'artiste invité poursuit une recherche ou explore un nouveau médium sans qu'il y ait nécessairement d'exposition ou de travail sur le site. Dans d'autres cas, l'artiste produit une œuvre sans tenir compte du lieu où il travaille, ou encore, il travaille directement en rapport à ce lieu, soit en intervenant directement sur celui-ci ou encore en construisant une œuvre qui s'y incorpore étroitement.⁷³

La résidence d'artistes correspond donc tout d'abord à un séjour pour Béland, soit au fait d'habiter dans un lieu donné pendant un certain temps. La recherche, l'exploration et la production sont également mises en lumière par cette longue définition, où la présence du travail *in situ* y est cependant variable. Plusieurs éventualités sont ainsi présentées par l'historien de l'art, qui semble vouloir définir la résidence à travers une pluralité de contextes et d'approches.

Les sociologues Yvon Lamy et Françoise Liot proposent eux aussi plusieurs paramètres de la résidence en tentant de la définir dans le chapitre⁷⁴ d'un ouvrage collectif qui porte sur les métamorphoses de la culture française. En analysant divers programmes de résidence en arts visuels en Aquitaine, ils s'intéressent au renouvellement de l'intervention publique en France et plus particulièrement, aux enjeux politiques et artistiques qui sont soulevés par cette pratique. Ainsi, au fil du

⁷³ Daniel Béland, « Quelques paramètres », dans Lianne Nadeau (dir.), *Ibid.*, p. 9.

⁷⁴ Yvon Lamy et Françoise Liot, *op. cit.*, p. 213-234.

chapitre, Liot et Lamy présentent la résidence à la fois comme « un lieu ouvert au public, où l'artiste « est visité » comme si l'œuvre d'art n'apparaissait plus dans l'exposition de son travail, mais dans la personne même de l'artiste⁷⁵ », « un moment de recherche et de remise en question⁷⁶ » et « un temps de transformation de l'artiste qui doit lui permettre surtout de clarifier le contenu de son travail afin de mieux en communiquer le sens⁷⁷ ». Ces trois énoncés, où la résidence est à la fois un lieu public, un moment de recherche et un outil de médiation culturelle, illustrent bien les différents rôles qui lui sont attribués et le flou qui règne autour de sa définition.

Fondé en 1986, le Réseau des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) représente aujourd'hui près de soixante-dix centres d'artistes et organismes culturels situés sur le territoire québécois. Il joue un rôle important sur la scène artistique actuelle en organisant, par le biais de ses membres, plus de 1000 activités (expositions, publications, performances, colloques, formations, etc.) à chaque année⁷⁸. En 2003, le RCAAQ publiait les résultats de son étude sur l'accueil d'artistes en résidence dans les centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada⁷⁹. Les centres participants à l'enquête devaient remplir un questionnaire portant sur leur programme de résidence, sur les types de frais reliés ainsi que sur son impact sur la mission du lieu et sur la vie professionnelle des artistes. Les centres étaient également tenus de choisir une définition de la résidence d'artistes parmi les six propositions suivantes : « une période de temps, associée à un lieu précis, consacrée au ressourcement et axée sur le processus » ; « une période de temps, associée à un lieu précis, consacrée au ressourcement et axée sur le résultat » ; « une période de temps avant une exposition pendant laquelle l'artiste vient au centre pour créer une oeuvre *in situ* qui sera ensuite

⁷⁵ *Ibid.*, p. 219.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 223.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ RCAAQ (Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec), « Organisation », En ligne, 2016. <<http://www.rcaa.qc.ca/html/fr/organisation.php>>. Consulté le 18 juillet 2016.

⁷⁹ Sylvie Cotton (dir.), *op. cit.*

diffusée » ; « une période de temps avant une exposition pendant laquelle l'artiste vient au centre pour installer l'oeuvre qui sera ensuite diffusée » ; « un espace de vie où loge un artiste de passage au centre pour une exposition, une conférence, un stage » ou « un espace de vie où loge un artiste de passage dans une ville où il séjourne pour poursuivre son travail de recherche et de création »⁸⁰. Au final, les trois quarts des centres ont choisi la première, mais plus de 60% d'entre eux ont fait appel à plus d'une proposition pour décrire cette pratique⁸¹. À la plus populaire des définitions, le RCAAQ a donc ajouté certains éléments présents dans d'autres énoncés qu'il suggérerait – soit la production d'une nouvelle oeuvre ou d'une oeuvre *in situ* et sa diffusion – en définissant la résidence ainsi :

Une période de temps, associée à un lieu précis, consacrée au ressourcement et axée sur le processus de création. Elle peut ou doit, selon le cas, inclure la production d'une nouvelle oeuvre ou d'une oeuvre *in situ* qui sera ensuite diffusée par l'organisme d'accueil.⁸²

Le temps, l'espace, le ressourcement, le processus de création et la diffusion sont des éléments mis de l'avant par cet énoncé. La nature de l'oeuvre réalisée, qui peut s'avérer autant *in situ* qu'autonome, est quant à elle variable. Résultant d'un amalgame de descriptions, cette définition de la résidence prend donc en compte les différentes éventualités que l'on peut retrouver parmi les centres d'artistes participants, qui s'entendent par ailleurs pour laisser ouvertes les définitions de cette pratique⁸³.

Contrairement aux descriptions précédentes qui proposaient un ensemble d'éléments nécessaires pour définir la résidence, par l'usage du « et » notamment, celles-ci sont plutôt constituées d'éléments optionnels, comme nous pouvons d'ailleurs le voir avec

⁸⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 12.

⁸³ *Ibid.*, p. 24.

l'usage du « ou ». Les énoncés de Béland, de Liot et Lamy ainsi que du RCAAQ consistent donc en des propositions de définitions plutôt qu'en des affirmations.

En marge des énoncés que nous avons présentés jusqu'à présent, les deux propositions suivantes suggèrent plutôt une définition « ouverte » de la résidence. Dans son mémoire sur les résidences d'écrivains en France (2004), Yann Dissez s'intéresse à la double posture de cette formule contemporaine, qui se situe entre le soutien à la création et le développement culturel. En effectuant, d'une part, une étude historique et généalogique de cette formule et, d'autre part, une analyse d'une quinzaine de projets d'écrivains en résidence et de témoignages d'artistes, l'auteur traite de la genèse de cette pratique et de l'extension de son concept. Ce travail lui a ainsi permis d'identifier neuf composantes récurrentes autour du terme de résidence, qui consistent en l'espace, au temps, à la création, au financement, à l'accueil, à la rencontre, à la formation, à la transmission et à la diffusion. En formant une grille de lecture, ces composantes – sur lesquelles nous reviendrons plus tard – permettent à l'auteur de caractériser chaque résidence, qu'il qualifie d'ailleurs de « composite » :

Une résidence est un composite, et nous postulons [...] qu'il n'y a pas de définition « universelle » de la résidence (et que cela n'est même pas souhaitable), mais un certain nombre de composantes indispensables qui varient en intensité, entre un minimum et un maximum.⁸⁴

En misant sur une définition flexible de cette pratique, l'auteur rejette la possibilité d'une seule description en affirmant même que l'approche définitionnelle n'est pas pertinente, puisqu'il y a presque autant d'occurrences de la résidence que de locuteurs⁸⁵. Il propose donc plutôt une structure ouverte, où les composantes agissent à titre de constante et leur intensité comme variable.

⁸⁴ Yann Dissez, *op. cit.*, p. 42

⁸⁵ *Ibid.*, p. 13.

Une réflexion similaire sur la nature ouverte de la résidence est également posée dans l'ouvrage *Les résidences d'artistes en questions*⁸⁶, dirigé par Philippe Chaudoir, professeur en sociologie des politiques urbaines à l'Université Lumière Lyon-2. Cette publication rassemble la synthèse du séminaire organisé en 2003 par l'Agence Musique et Danse Rhône-Alpes ainsi que les réflexions du Groupe de recherche sur les résidences, animé en 2004 par Chaudoir. En privilégiant une double approche, qui met en relation les composantes contemporaines du terme de résidence et ses paramètres structurants⁸⁷, cette publication propose une analyse des procédés contemporains de la résidence dans le champ du spectacle vivant. La question du sens du terme de « résidence » et de ses dérivés y est abordée par le Groupe de recherche, qui avait comme objectif de rechercher des définitions opératoires en se basant sur l'expérience d'acteurs culturels (artistes, médiateurs, gestionnaires, etc.)⁸⁸. Sans s'avancer sur une description précise, le Groupe de recherche affirme tout de même que s'il y a une définition de cette pratique, elle résulterait « de la convergence des paramètres⁸⁹ » qui composent chaque structure. Ainsi, dans le même ordre d'idées que Dissez, le Groupe de recherche rejette les définitions normatives et privilégie une description ouverte de la résidence, en affirmant même qu'une certaine pluralité dans la définition de cette formule est nécessaire⁹⁰.

Parmi les nombreuses définitions de la résidence d'artistes que nous venons de présenter – qui, par souci méthodologique, ont été regroupées selon leur aspect formel, qu'il soit unitaire, composé ou ouvert –, certains éléments ont été mentionnés de

⁸⁶ Philippe Chaudoir (dir.), *op. cit.*, 92 p.

⁸⁷ En terme de composantes, Chaudoir évoque la dialectique itinérance / sédentarité ainsi que l'inscription des résidences dans le processus artistique en général. Les conditions d'accueil, l'accompagnement de l'artiste par la structure, l'accessibilité du public à l'oeuvre, les modalités d'échange et de rencontre ainsi que la médiation culturelle constituent, selon ce dernier, les paramètres structurants des résidences.

⁸⁸ Philippe Chaudoir (dir.), *op. cit.*, p. 25.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁰ *Ibid.*

manière récurrente. En effet, dans tous les énoncés, les notions d'espace et de temps reviennent systématiquement en tant que constantes de la résidence. Celles-ci apparaissent d'ailleurs simultanément dans les définitions de l'Alliance of Artists Communities, de Res Artis, de Sophie André, du RCAAQ et de Yann Dissez. La notion de création – comme l'une des visées principales de la résidence – est également relevée par plusieurs acteurs, dont le Ministère français de la Culture et de la Communication, l'Alliance of Artists Communities, Sophie André, Karyn Elyse Behnke et le RCAAQ. L'accès aux ressources (matérielles, humaines ou financières) – présente dans les définitions du Ministère français de la Culture et de la Communication, de Karyn Elyse Behnke et d'Amish Morell –, la recherche – que l'on retrouve dans les énoncés du Ministère français de la Culture et de la Communication, de Res Artis et de Daniel Béland – et la production – présente dans les définitions de Res Artis, de Daniel Béland et du RCAAQ – sont elles aussi récurrentes dans plusieurs descriptions, mais de manière inconstante. La rencontre – que l'on retrouve dans les définitions de Res Artis et d'Amish Morell – ainsi que le terme *in situ* – qui est proposé par Daniel Béland et le RCAAQ – sont des notions quant à elles très variables.

Malgré la constance de certains termes, ces derniers se voient toutefois constamment jumelés à d'autres composantes variables qui orientent considérablement leur sens dans une direction ou dans une autre. Ainsi, la résidence d'artistes constitue un espace de travail pour le Ministère français de la Culture et de la Communication et un lieu accessible au public pour Lamy et Liot, une opportunité de découverte pour Res Artis et un moment de ressourcement pour le RCAAQ, une occasion de production pour André et une chance d'échanger avec ses pairs pour Morell... La résidence d'artistes peut parfois même être l'un et l'autre, comme on peut le voir dans les définitions de Liot et Lamy notamment, où elle est à la fois un lieu public, un moment de recherche et un outil de médiation. Bien que, parmi les définitions comparées, plusieurs auteurs

semblent s'entendre sur les conditions multiples et variables de la résidence – soit en l'affirmant tout simplement (Ministère français de la Culture et de la Communication, Res Artis, Yvon Lamy et Françoise Liot, Yann Dissez et Philippe Chaudoir) ou par l'usage d'adverbes et de conjonctions pour nuancer leur propos (Karyn Elyse Behnke, Amish Morell, Daniel Béland et le RCAAQ,) – chacun détient tout de même sa propre conception de cette pratique.

1.3.3 Impasse définitionnelle

À travers la confrontation de plus d'une dizaine de définitions, le temps, l'espace, la création, l'accès aux ressources, la production et la recherche ont été identifiés comme constantes. Nous avons toutefois constaté que malgré la récurrence de ces notions, leur sens se voit continuellement modifié par les variables qui les accompagnent. La résidence peut donc être un lieu privé pour l'un et un lieu public pour l'autre, un moment de ressourcement pour l'un et un moment de production pour l'autre, une opportunité de découvrir de nouveaux matériaux pour l'un et une opportunité d'échanger pour l'autre. Les descriptions multiples de cette pratique varient ainsi selon la conception et les motivations de chacun et au final, il semble y avoir autant de définitions du terme qu'il y a d'acteurs. Les limites du concept de « résidence d'artistes » ne semblent donc pouvoir être définies que partiellement, comme c'est le cas de celles du concept de « jeu » chez Ludwig Wittgenstein.

1.3.4 Les « ressemblances de famille » dans le champ de la résidence d'artistes

Comme nous venons de le constater, aucune définition univoque de la résidence d'artistes n'émerge de la comparaison de plus d'une dizaine d'énoncés. Chaque acteur propose ce qu'il croit être la définition la plus juste de cette formule, que ce soit en

fonction de son affiliation professionnelle, de son lieu de travail, de son champ de recherche ou même de sa situation culturelle. Bien qu'il soit possible d'identifier quelques composantes récurrentes autour du concept de résidence, celles-ci ne sont pas présentes simultanément dans toutes les structures. Chaque résidence semble ainsi partager avec les autres un ensemble plus ou moins complet de caractéristiques, comme les traits physiques partagés par les membres d'une même famille. Ce réseau d'affinités qui se croisent et s'entrecroisent, c'est ce que le philosophe du langage Ludwig Wittgenstein a nommé les « ressemblances de famille »⁹¹.

Afin d'expliquer les différents usages d'un même mot, Wittgenstein élabore, en 1936, la théorie des « ressemblances de famille ». Il affirme alors que les multiples usages d'un même terme dans le langage ne se caractérisent non pas par ce qui leur est commun, mais plutôt par des affinités et des apparentements⁹². Pour illustrer ses propos, le philosophe fait appel à l'exemple des processus que nous nommons « jeux » :

Considérons par exemple les processus que nous nommons les « jeux ». J'entends les jeux de dames et d'échecs, de cartes, de balle, les compétitions sportives. Qu'est-ce qui leur est commun à tous? - Ne dites pas : Il *faut* que quelque chose leur soit commun, autrement ils ne se nommeraient pas « jeux » - mais voyez d'abord si quelque chose leur est commun. - Car si vous le considérez, vous ne verrez sans doute pas ce qui leur serait commun à *tous*, mais vous verrez des analogies, des affinités, et vous en verrez toute une série. Comme je l'ai dit: ne pensez pas, mais voyez! Voyez, par exemple, les jeux sur damiers avec leurs multiples affinités. Puis passez aux jeux de cartes : ici vous trouverez beaucoup de correspondances avec la classe précédente, beaucoup de traits communs disparaissent, tandis que d'autres apparaissent. Si dès lors nous passons aux jeux de balle, il reste encore quelque chose de commun, mais beaucoup se perd.⁹³

⁹¹ Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p. 147.

Il complète sa démonstration en comparant divers jeux (balle au mur, tennis et échecs) afin d'expliquer que certains critères permettent d'identifier un groupe en tant que « jeux », sans toutefois englober tous les autres jeux. Wittgenstein soulève ainsi la différence du rôle que jouent l'adresse et la chance dans des jeux comme les échecs et le tennis. Ces exemples autour de la notion de « jeu », où émergent certaines affinités tandis que d'autres s'effacent, révèlent ainsi un réseau complexe d'analogies que le philosophe nomme les « ressemblances de famille » :

Je ne puis caractériser mieux ces analogies que par le mot : « ressemblances de famille »; car c'est de la sorte que s'entrecroisent et s'enveloppent les unes sur les autres les différentes ressemblances qui existent entre les différents membres d'une famille; la taille, les traits du visage, la couleur des yeux, la démarche, le tempérament, etc. - Et je disais : les « jeux » constituent une famille.⁹⁴

Au même titre que la taille, les traits du visage ou la couleur des yeux que partagent les membres d'une même famille, les notions de temps, d'espace et de création – que nous avons identifiées comme constantes parmi les définitions précédemment comparées – résulteraient ainsi de certaines affinités entre les éléments de définition de la résidence d'artistes. C'est aussi le cas de l'accès aux ressources, de la recherche et de la production notamment, qui correspondent toutefois à des notions un peu moins récurrentes parmi les définitions présentées. Bien que les auteurs de ces énoncés aient réussi à définir cette pratique en dressant, pour la plupart, une liste de caractéristiques, nous croyons que, comme Dissez et Chaudoir, le terme de « résidence d'artistes » devrait être abordé comme un concept ouvert. C'est d'ailleurs ce que revendiquait Morris Weitz, en 1956, par rapport à la notion d'art en s'appuyant sur la théorie des « ressemblances de famille ». En effet, le philosophe américain soutenait que la recherche d'une définition du concept d'art est futile puisque les transformations constantes des œuvres rendent impossible l'élaboration de « propriétés

⁹⁴ *Ibid.*

déterminantes⁹⁵ ». Le concept d'art ne détient ainsi pas de propriétés universelles, selon lui, mais « seulement des plages de similitudes⁹⁶ ». Il a effectué un parallèle entre le concept d'art et le terme de jeu – notion utilisée par Wittgenstein pour sa démonstration des « ressemblances de famille » –, en ce que tous les deux détiennent une « texture ouverte ». Weitz s'explique en affirmant que « les conditions d'application du concept [ouvert] peuvent être amendées ou corrigées », contrairement au concept clos pour lequel il est possible de dégager « des conditions nécessaires et suffisantes »⁹⁷. Cette ouverture du concept constitue donc une alternative intéressante pour la poursuite de notre réflexion sur la définition de la résidence d'artistes, puisqu'il ne cesse d'apparaître de nouveaux usages et de nouvelles formules qui contribuent à l'élargissement du terme.

1.4 Vers une définition ouverte de la résidence d'artistes

1.4.1 La résidence comme composite

La proposition d'une définition ouverte et flexible de la résidence – telle que développée par Yann Dissez – constitue donc une avenue pertinente pour la présente recherche qui mérite d'être approfondie. Dans le second chapitre du mémoire de Dissez, qui est dédié à la définition du terme de résidence, l'un des premiers constats qu'il émet consiste en l'inefficacité de l'approche définitionnelle puisque cette pratique détiendrait autant de définitions que de locuteurs⁹⁸. Afin de mieux cerner les

⁹⁵ Morris Weitz, *op. cit.*, p. 27.

⁹⁶ Danielle Lories, « Philosophie analytique et définition », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 83, n°58, 1985, En ligne, p. 215. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0035-3841_1985_num_83_58_6356>. Consulté le 28 avril 2016.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Yann Dissez, *op. cit.*, p. 13.

limites de cette formule, l'auteur propose alors d'effectuer un travail autour du concept de résidence en faisant appel à la notion de « concept »⁹⁹ développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Au terme d'une étude historique et généalogique de la résidence ainsi que de l'analyse d'une quinzaine de projets d'écrivains en résidence et de témoignages d'artistes et de gestionnaires culturels, Dissez réussit à dégager neuf éléments récurrents dans la majorité des structures. Ces ressemblances de famille entre chaque résidence, qui consistent dans le temps, l'espace, la création, le financement, l'accueil, la rencontre, la transmission, la diffusion et la formation, il les nomme « composantes résidentielles¹⁰⁰ ». C'est à l'aide de ces éléments que l'auteur propose donc d'analyser chaque structure, puisque selon lui, une résidence est un composite et elle se caractérise par la présence plus ou moins intense de certaines de ces composantes¹⁰¹. Du Moyen-Âge aux années 1990, Dissez effectue ainsi un panorama historique de la résidence afin de faire apparaître l'origine d'un certain nombre de composantes. La notion de financement, par exemple, se manifeste dès le Moyen Âge en Europe par le biais de la commande et du mécénat qui amènent les artistes et artisans à se déplacer, affirme l'auteur, alors qu'elle se perpétue aujourd'hui sous le Ministère de la Culture¹⁰². La rencontre, qui est une composante très active dans les résidences contemporaines, souligne Dissez, se développe quant à elle au XVIII^{ème} siècle dans le cadre du Grand Tour¹⁰³.

⁹⁹ Le travail autour du « concept » de résidence constitue une alternative à l'approche définitionnelle qui s'est révélée « aporétique », selon Dissez, puisqu'il y a autant de définitions de cette pratique que d'acteurs. De la notion de concept développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991), Dissez retient les passages suivants, qui deviendront les principes fondamentaux de son étude : un « concept a une histoire », un « concept a des composantes, et se définit par elles », dans un concept « il y a le plus souvent des morceaux ou des composantes venus d'autres concepts », un concept « renvoie à d'autres concepts », et ses composantes sont des « traits intensifs ». (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 21-23 ; cité dans Yann Dissez, *Ibid.*, p. 14).

¹⁰⁰ Yann Dissez, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰² *Ibid.*, p. 17.

¹⁰³ Le « Grand Tour » consistait en un voyage éducatif prisé par plusieurs jeunes nobles, qui leur permettait de découvrir l'art italien. Vers 1750, on note un véritable engouement autour de ce circuit – qui traversait plusieurs pays d'Europe et dont le point culminant était l'Italie –, où plus de 40 000 étrangers séjournaient à Rome pendant l'hiver.

L'auteur établit ainsi une liste de neuf composantes résidentielles. Avec celles qu'il considère « quantifiables » – soit l'espace, le temps, la création et le financement –, Dissez forme une première grille de lecture. Les composantes qu'il juge « discursives » – celles liées à l'accueil, aux rencontres, à la transmission, à la formation et à la diffusion – forment quant à elles une seconde grille de lecture permettant à l'auteur de comprendre les discours et les enjeux contemporains soulevés par cette structure. Présentes dans chaque résidence mais à différentes intensités, les composantes résidentielles agissent ainsi à titre de « curseurs ». En variant en intensité, elles nous permettent de caractériser chacune des structures et de les comparer entre elles. C'est ainsi que, selon Dissez, le champ d'extension du terme de résidence et ses limites peuvent être définies.

L'auteur met sa théorie en pratique en procédant à l'analyse de ces composantes parmi une quinzaine de résidences d'écrivains en France. Pour chaque programme, il commente donc la présence et l'intensité des neuf éléments, ce qui lui permet, au final, d'obtenir une typologie des résidences. Dans les programmes d'écrivains en résidence de La Turmelière (Liré), de Rochefort sur Loire (Val de Loire), de l'Espace Pandora (Vénissieux) et de la FOL 22 (Saint-Brieuc), par exemple, Dissez note l'importance de l'immersion et de l'inscription de l'auteur sur le territoire, qu'il associe à la composante liée à l'espace. À La Turmelière et à la FOL 22, c'est la commande de texte en lien avec l'environnement de l'auteur qui renforcerait et contraindrait l'immersion de celui-ci sur le territoire, affirme Dissez, alors qu'à Rochefort, c'est la beauté et la richesse du paysage qui « immergerait » l'auteur¹⁰⁴. Il observe ensuite la présence de la déterritorialisation – une notion que l'auteur lie aussi à l'espace – dans presque toutes les résidences étudiées, qui privilégient l'accueil d'auteurs n'étant pas de la région. La distance entre le domicile de l'auteur et le lieu de résidence semble

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 46.

ainsi correspondre à un critère important, conclut Dissez. Il en va ainsi pour toutes les composantes résidentielles.

Élaborées à partir d'une étude généalogique et historique ainsi que d'un questionnement rigoureux autour du concept de « résidence », la liste de composantes résidentielles développée par Dissez se révèle être un outil méthodologique intéressant et efficace pour l'analyse des programmes d'écrivains en résidence en France. Pourquoi ne le serait-elle pas pour les résidences d'artistes en arts visuels au Québec? Dans le prochain chapitre, qui portera sur l'étude de six centres d'artistes autogérés du Québec, nous allons donc analyser les programmes de résidence à l'aune des ces composantes résidentielles afin de dégager des récurrences, voire des particularités québécoises. Mais avant, nous devons tout d'abord faire état des choix méthodologiques qui ont régi notre recherche.

1.5 Méthodologie de l'enquête

En s'appuyant surtout sur le discours – par le biais de descriptions, d'énoncés et de récits recueillis auprès de divers acteurs culturels –, ce mémoire a pris la forme d'une enquête autour de la définition du concept de « résidence d'artistes ». Au sein de cette étude, plusieurs petites enquêtes ont d'ailleurs été effectuées afin de pallier le manque d'écrits théoriques sur cette pratique au Québec et au Canada. L'entretien libre auprès de travailleurs culturels et d'artistes-résidents – que ce soit par téléphone, en personne ou par courriel – ainsi que la consultation d'archives matérielles et en ligne des centres d'artistes à l'étude constituent nos principaux outils de recherche. Des études de cas ont également été menées afin de générer des données provenant du terrain. Avant de procéder à l'analyse de ces données, il importe tout d'abord de présenter la méthodologie utilisée.

1.5.1 L'étude de cas

Au Canada, 88 centres d'artistes autogérés sur 225 détiennent un programme de résidence, alors qu'au Québec, on en compte 40 sur 66¹⁰⁵. Voyant le nombre important d'institutions qui accueillent des artistes en résidence au Québec – ce qui correspond d'ailleurs à près de la moitié des centres d'artistes au pays –, nous avons décidé de privilégier l'étude de cas comme mode d'échantillonnage. Cette méthode d'enquête nous permettra ainsi de tirer des conclusions plus générales sur la résidence au Québec tout en approfondissant bien chaque cas de figure. Devant répondre à une liste de critères bien précis, les six lieux que nous avons choisis sont Oboro, La Chambre Blanche, Est-Nord-Est, 3^e impérial, Langage Plus ainsi que Vaste et Vague.

1.5.1.1 La constitution d'un corpus

Pour être sélectionnés, les centres devaient tout d'abord offrir un programme de résidence d'artistes dans le domaine des arts visuels et médiatiques, puisque c'est le champ qui est visé par notre étude. Les lieux devaient également être membres du RCAAQ (Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec), étant donné l'importance de cet organisme dans le monde de l'art actuel au Québec. Ces derniers ont aussi été choisis en fonction de l'importance accordée au volet « résidence » dans leur mandat et leur programmation. Afin d'offrir une certaine représentativité géographique du contexte québécois, les centres ont également été choisis selon les trois grandes aires culturelles au Québec, découpées en régions administratives par la sociologue Andrée Fortin en fonction du bassin de population susceptible de composer

¹⁰⁵ ARCCC-CCCAA (Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés), *Le Répertoire des collectifs et des centres d'artistes autogérés*, En ligne, 2016. <<http://directory.arccc-cccaa.org/fr>>. Consulté le 9 décembre 2015.

le public¹⁰⁶. Pour chaque région, deux lieux ont été retenus. Dans la première aire culturelle – qui correspond à Montréal et Québec –, ce sont Oboro à Montréal et La Chambre Blanche à Québec qui ont été choisis. Dans les régions périphériques – correspondant à l’axe Québec-Montréal, allant de Gatineau à Charlevoix ou à la Côte-du-Sud –, nous avons sélectionné Est-Nord-Est à Saint-Jean-Port-Joli et le 3^e impérial à Granby. Dans les régions excentriques – soit la Côte-Nord, le Bas-du-Fleuve et la Gaspésie, le Saguenay-Lac-Saint-Jean et l’Abitibi-Témiscamingue –, ce sont Langage Plus à Alma ainsi que Vaste et Vague à Carleton-sur-Mer qui ont été retenus. Les six lieux ont aussi été choisis en fonction de l’accessibilité de leurs informations, qu’il s’agisse de leur programme de résidence, de leur programmation ou de leurs archives. La disponibilité des membres de l’équipe des centres pour répondre à nos questions – que ce soit en personne, par téléphone ou par courriel – a d’ailleurs été déterminante dans notre sélection. Enfin, les centres ont été choisis pour des caractéristiques qui sont propres à chaque lieu. Ainsi, Oboro a été sélectionné pour son expertise notable dans les arts visuels et médiatiques et les nouvelles technologies – qui se traduit notamment par ses équipements pour la production multimédia –, mais aussi pour ses nombreux programmes de résidence qui sont surtout axées sur le soutien technique, logistique et artistique. Ayant été l’un des premiers centres au Canada à s’être consacré à l’accueil d’artistes en résidence, La Chambre Blanche – tout comme Est-Nord-Est d’ailleurs – a plutôt été retenue pour sa contribution historique. Son usage exclusif de la résidence pour questionner les limites de l’oeuvre d’art et la réflexion qu’il a entamée sur cette formule depuis les années 1980, ont également fait de ce centre un cas intéressant pour notre étude. Est-Nord-Est a quant à lui été choisi pour son mandat, qui s’oriente uniquement sur l’accueil d’artistes en résidence, ainsi que pour le type unique de séjour qui y est proposé, misant sur le dépaysement, le ressourcement et surtout sur l’expérience collective. Le 3^e impérial a lui aussi été sélectionné pour son mandat qui est celui d’insérer de l’art, par le biais de la résidence,

¹⁰⁶ Andrée Fortin, *Nouveaux territoires de l’art. Régions, réseaux, place publique*, Québec, Nota Bene, 2000, p. 22.

dans des espaces qui ne lui sont habituellement pas consacrés. Le type de production, qui consiste surtout en une approche *in situ* et *in socius*, le mode de travail en coproduction ainsi que la longue période sur laquelle s'étendent les résidences ont également fait de ce centre un cas pertinent. Langage Plus a, pour sa part, été retenu pour la portée internationale de ses résidences, qui consistent surtout en des séjours de production, ainsi que pour la visée plus thématique de sa programmation, gravitant autour de questions territoriales et identitaires. Vaste et Vague a finalement été choisi en raison de l'importance grandissante du volet « résidence » dans la programmation du centre. En effet, on assiste, depuis 2011, à une effervescence de cette formule dans les activités de l'organisme et il nous semblait intéressant d'analyser une structure dont le développement était très récent¹⁰⁷. S'adressant autant aux artistes et aux auteurs, qu'aux commissaires en art actuel, le programme de résidence de Vaste et Vague a également suscité notre intérêt.

1.5.2 Les « composantes résidentielles » comme grille d'analyse

Après avoir été présentés, les programmes de résidence offerts par les centres d'artistes à l'étude seront analysés afin de cibler des constantes et leurs principales différences. Les « composantes résidentielles », élaborées par Yann Dissez dans son mémoire (2004), se sont révélées être un outil méthodologique intéressant pour y parvenir puisqu'elles forment un cadre d'analyse commun, ce qu'aucun autre chercheur n'a réussi à créer à notre connaissance. À ce jour, il n'existe effectivement pas d'outil d'analyse « transférable » ou applicable à chaque structure, puisque les limites du concept de résidence sont difficiles à saisir. Ainsi, en élaborant une grille d'analyse ouverte – composée des neuf « composantes résidentielles » liées à l'espace,

¹⁰⁷ Vaste et Vague, « *Lignes de fuite* – Josée Dubeau », Communiqué de presse, En ligne, 2013, p. 1. <<http://vasteetvague.ca/fichiers/Communiqu%C3%A9%20Dubeau%20Vaste%20et%20Vague-%20GL.pdf>>. Consulté le 25 novembre 2015.

au temps, à la création, au financement, à l'accueil, à la rencontre, à la formation de l'artiste, à la transmission et à la diffusion –, Dissez a pris en compte la nature mouvante de la résidence pour créer un outil d'étude adapté. Il ne s'agit donc pas de fixer cette pratique au sein d'un modèle unique, mais plutôt d'identifier les particularités de chaque formule à l'aide d'une structure flexible. En évaluant la présence de certaines « composantes résidentielles » et leur divers degré d'intensité – faisant de ces éléments des « curseurs » –, cet outil nous permet ainsi d'analyser et de comparer les structures entre elles.

Bien que cette grille d'analyse s'adresse principalement au champ de production littéraire français, nous allons la transposer à celui des arts visuels et médiatiques au Québec. Nous croyons qu'il est effectivement pertinent d'appliquer cette méthodologie à ce domaine, puisque la constitution de la grille d'analyse de Dissez repose en partie sur des textes portant sur la résidence en général, mais aussi sur une étude historique de cette pratique qui s'inscrit initialement dans le champ des arts visuels. Ainsi, bien que la résidence contemporaine partage peu avec la formule que l'on retrouve à l'époque, la structure actuelle découle tout de même d'une longue tradition qui s'ancre dans la pratique des arts visuels. On pense notamment à l'Académie de France à Rome qui constitue « une pierre angulaire pour la compréhension des résidences contemporaines¹⁰⁸ », selon Dissez, en raison de sa valeur historique de « première résidence ». Or, la transposition de la grille d'analyse de Dissez au champ des arts visuels nous semble judicieuse, puisque cette dernière fut élaborée en parallèle à cette discipline.

¹⁰⁸ Yann Dissez, *op. cit.*, p. 23.

CHAPITRE II

UN PORTRAIT DE LA RÉSIDENCE D'ARTISTES AU QUÉBEC : LES PROGRAMMES DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS

Notre enquête autour de la définition de la résidence d'artistes ne saurait être complète sans la prise en compte d'institutions clés dans le développement de cette pratique au Québec et au Canada : les centres d'artistes autogérés. Gérés par des artistes, ces organismes soutiennent l'art expérimental depuis plus de 40 ans. Offrant diverses formations professionnelles aux artistes, les centres d'artistes constituent un lieu médiateur entre l'école et le milieu professionnel¹⁰⁹. Subventionnés entièrement par l'État, les centres d'artistes consistent également en un outil incontournable d'aide à la création et en un diffuseur important de la recherche artistique contemporaine. Ces organismes ont évolué en réseau depuis les années 1970 et forment aujourd'hui neuf associations régionales dans tout le Canada. Le Réseau des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) constitue d'ailleurs le plus ancien et le plus important regroupement, en rassemblant 72 centres sur le territoire québécois¹¹⁰. Initialement fondés pour offrir des espaces de diffusion à un art souvent inconciliable avec le marché, les centres d'artistes – qu'on appelait autrefois les « galeries parallèles » –, étaient des lieux marginaux¹¹¹. Aujourd'hui, ils font plutôt partie d'un écosystème au même titre que les musées et les galeries d'art.

¹⁰⁹ Guy Bellavance, *Le secteur des arts visuels au Canada : Synthèse et analyse critique de la documentation récente*, Montréal, Institut national de la recherche scientifique - Centre Urbanisation Culture Société, 2011, p. 134.

¹¹⁰ ARCCC-CCCAA, *ARCA ?*, En ligne, 2012. <<http://www.arccc-cccaa.org/fr/arca/>>. Consulté le 11 avril 2016.

¹¹¹ Ève Lamoureux, *op. cit.*, p. 212.

Renfermant de riches données sur la production artistique actuelle et sur les artistes, la programmation de ces centres ainsi que leurs programmes de résidence se sont révélés être des sources d'information précieuses pour approfondir notre réflexion autour de la définition de cette pratique. Étant donné la rareté des écrits critiques et théoriques portant sur la question de la résidence, nous avons décidé de puiser dans ces informations qui proviennent du terrain, afin de générer un savoir sur la situation de la résidence au Québec. L'analyse de ces dernières pourra ainsi nous éclairer sur la structure même de cette pratique, mais aussi sur la production artistique contemporaine dont une part significative s'effectue dans un tel cadre. Nous débuterons donc ce second chapitre avec la présentation de nos six études de cas, soit les centres d'artistes Oboro, La Chambre Blanche, Est-Nord-Est, 3^e impérial, Langage Plus et Vaste et Vague, et de leurs programmes de résidence. Des exemples de productions artistiques créées en résidence viendront d'ailleurs compléter cette présentation. Les programmes seront ensuite analysés à l'aune des « composantes résidentielles » élaborées par Yann Dissez dans son mémoire (2004) afin de cibler des constantes et certaines différences.

2.1 Étude des programmes de résidence d'artistes

2.1.1 Six études de cas

Étant donné le nombre important – plus de quarante – de centres d'artistes au Québec qui offrent un ou plusieurs programmes de résidence, nous avons décidé de privilégier l'étude de cas. Cette méthode d'analyse nous permettra de poser des constats plus généraux sur cette pratique au Québec, tout en nous attardant à certaines structures en particulier. Tel que mentionné plus tôt, nos six centres ont été choisis en fonction de plusieurs critères qui assurent une certaine représentativité de la diversité du contexte

québécois. En effet, les lieux retenus devaient proposer une résidence en arts visuels et médiatiques, en plus d'être membres du RCAAQ. L'importance attribuée aux activités de résidence dans le mandat et la programmation des centres, leur localisation géographique ainsi que l'accessibilité de leurs informations ont également été considérées. De plus, bien que l'on retrouve un grand nombre d'œuvres réalisées en résidence dans la programmation de ces six cas, nous avons tout de même cru important de présenter quelques projets afin d'illustrer le travail qui s'y fait. Il faut toutefois mentionner que la présence de ces derniers ne se prétend en aucun cas exemplaire et qu'ils ne détiennent donc pas le même statut que les centres à l'étude.

2.1.1.1 Oboro

Fondé en 1982, Oboro est un centre d'artistes situé à Montréal qui se dédie au développement des arts visuels et médiatiques, des nouveaux médias, des arts des nouvelles scènes et des pratiques émergentes. Avec son Laboratoire nouveaux médias, qui comprend une variété de studios et d'équipement multimédia accessibles autant aux membres d'Oboro qu'au public, le centre joue un rôle clé dans la création et la diffusion de projets en nouvelles technologies au Québec et au Canada. Il coordonne diverses expositions, des événements ponctuels, des ateliers, des activités de médiation culturelle ainsi que des séjours en résidence. Depuis la fin des années 1990, l'accueil d'artistes en résidence constitue effectivement l'une des formules privilégiées par Oboro, qui accueille jusqu'à dix artistes ou collectifs par année. Dans la programmation du centre, on retrouve d'ailleurs une variété de types de résidences dont les résultats revêtent différentes formes, comme nous le verrons. Par le biais de la Résidence de recherche en commissariat M&M – titre qui rappelle les deux premières lettres des villes participantes, soit Montréal et Mexico – et de la Résidence Écrire sur l'art sonore (2011), les commissaires et les auteurs en art actuel sont eux aussi invités, depuis 2013 et 2011 respectivement, à participer à de tels séjours.

En partenariat avec la Caisse populaire Desjardins du Mont-Royal, Oboro propose aussi une Bourse de création pour artistes émergents en nouveaux médias qui sont âgés de moins de 40 ans. Pour être admissibles au programme, les artistes doivent habiter sur l'île de Montréal et être membres de la Caisse Desjardins. Ils doivent également participer à un appel de dossiers – qui demande les mêmes documents que pour tous les programmes de résidence à Oboro – nécessitant une courte lettre de présentation, un résumé du projet proposé, un texte de démarche, une description détaillée des besoins techniques et artistiques, un échéancier, un budget, une documentation visuelle, un curriculum vitae et une note biographique. Les projets, qui ne doivent pas respecter de ligne directrice autre que l'approche en nouveaux médias, sont sélectionnés par un comité artistique composé de cinq membres du conseil d'administration du centre, poursuivant tous une pratique active en création, en recherche ou en commissariat¹¹². La pertinence et la qualité artistiques des projets, l'équité entre les hommes et les femmes, la diversité ainsi que l'aspect technique et budgétaire sont pris en compte par le comité de sélection¹¹³. Les lauréats effectuent une résidence « fractionnée » qui, selon la disponibilité de ces derniers, consiste habituellement en deux séjours pendant l'année. Ils reçoivent également un cachet et bénéficient d'un accès aux équipements ainsi qu'à un soutien technique pour réaliser une oeuvre dans le champ des arts médiatiques et des nouvelles technologies. De plus, au terme de chaque séjour, les projets sont présentés publiquement.

Résonance visuelle (2012) (2.1) de Josée Brouillard et Steffie Bélanger est un exemple de projet qui a été réalisé grâce à l'octroi de cette bourse. À l'hiver et au printemps 2012, ce duo d'artistes émergentes – dont l'une s'intéresse à la sculpture et l'autre à l'art multimédia – a réalisé une installation sculpturale et vidéographique interactive

¹¹² Oboro, *Appel de dossiers*, En ligne, s. d. <<http://www.oboro.net/fr/page/appels-de-dossiers>>. Consulté le 4 mars 2016.

¹¹³ *Ibid.*

qui mettait en image le mouvement du son dans l'espace¹¹⁴. À l'aide de la programmation et de capteurs audio, la projection vidéo était modulée par les bruits présents dans la salle, comme la voix du spectateur notamment. Le son propagé suscitait ainsi une expérience sensorielle, à travers laquelle les artistes cherchaient à réfléchir sur l'interaction artificielle entre l'humain et l'objet¹¹⁵. En liant la vidéo et le son à leur environnement par le biais d'une approche interactive, cette installation regroupe d'ailleurs différentes pratiques qui sont présentes dans plusieurs projets créés dans le cadre de ce programme. L'installation a par ailleurs été présentée à Oboro dans le cadre des Journées de la culture 2012.

Le programme Ateliers / studio Saguenay-Montréal, fondé en 2011 en collaboration avec le CALQ ainsi que les Conseils des arts de Montréal et de Saguenay, vise quant à lui à créer des ponts entre la ville et les régions. Un artiste de Montréal issu de la diversité culturelle effectue ainsi une résidence à Saguenay dans les Ateliers TouTTouT alors qu'un artiste de Saguenay séjourne à Montréal pour une période de huit à dix semaines. Les artistes, qui sont sélectionnés au terme d'une analyse conjointe des projets par des pairs des lieux hôtes, reçoivent une bourse de séjour-crédation du CALQ en plus de bénéficier d'un hébergement au centre, d'un accès aux équipements spécialisés, à un atelier et à une assistance technique soutenue.

Leitmotiv (2015) (2.2) de Sabrina Côté est l'un des projets qui ont été créés dans le cadre de cette résidence, qui s'est tenue du 2 février au 27 mars 2015. En réalisant une série de courtes vidéos d'animation, l'artiste multidisciplinaire explorait le rôle prépondérant de la bande-son, qui agissait également à titre d'inspiration pour la

¹¹⁴ Oboro, « Josée Brouillard et Steffie Bélanger - *Résonance visuelle* », dans *Programmation 2011-2012*, En ligne, s. d. <<http://www.oboro.net/fr/activite/resonance-visuelle>>. Consulté le 25 novembre 2015.

¹¹⁵ *Ibid.*

création de ses images¹¹⁶. Des objets du quotidien (bananes, chaussures, gants à vaisselle) dessinés au trait fin sont ainsi devenus les interprètes des mouvements inspirés par les enregistrements que Côté a captés dans son environnement¹¹⁷. Lors de son séjour à Oboro, l'artiste qui vit et travaille à Chicoutimi a donc poursuivi ses récentes recherches sur les correspondances entre le son, l'image et le mouvement. En explorant le son comme un concept visuel, *Leitmotiv* fait notamment écho à plusieurs projets réalisés en résidence à Oboro (*L'excitation sonore de Zoé T.*, Martine H. Crispo ; *Résonance visuelle*, Josée Brouillard et Steffie Bélanger ; *Chorus of Lungs*, Tulip Theory ; *Musique mobile*, Samuel Thulin, Nimalan Yoganathan et Julian Stein). Cette installation vidéo a par ailleurs été présentée au centre lors des Journées de la culture 2015.

Mise sur pied en 2014 et se tenant environ cinq fois par année, la Résidence pour artistes locaux est le plus récent programme d'Oboro. Elle est destinée aux artistes habitant à Montréal, ou dans un périmètre allant jusqu'à 150 km à la ronde, et leur offre un accès à de l'équipement spécialisé, à des studios ainsi qu'à une importante assistance technique¹¹⁸. L'artiste en résidence bénéficie également de l'expertise d'une technicienne responsable du Laboratoire nouveaux médias et de quelques heures de formation. Étant donné que ce programme vise surtout à soutenir les artistes dans leur processus de recherche et de création, les projets qui y sont développés ne font pas nécessairement l'objet d'une exposition. Les artistes profitent ainsi d'une certaine liberté dans leur création, ce qui peut expliquer pourquoi Geneviève Goyer-Ouimette a classé Oboro dans la catégorie des résidences « plus ouvertes sur la nature des projets » lors de sa conférence à l'assemblée générale de Res Artis. De plus, au terme de son séjour, qui varie entre deux et quatre semaines, l'artiste est invité à présenter

¹¹⁶ Oboro, « Sabrina Côté - *Leitmotiv* », dans *Programmation 2014-2015*, En ligne, s. d. <<http://www.oboro.net/fr/activite/leitmotiv>>. Consulté le 10 février 2016.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Oboro, « Résidences pour artistes locaux », dans *Appel de dossiers*, En ligne, s. d. <<http://www.oboro.net/fr/page/residences-pour-artistes-locaux>>. Consulté le 12 mars 2015.

son travail dans le cadre d'une rencontre publique, qui peut prendre la forme d'un atelier, d'une causerie, d'une performance, etc. Celui-ci reçoit un cachet de résidence, mais ses frais de subsistance et de déplacement ne lui sont pas remboursés. Il n'est d'ailleurs pas hébergé par le centre.

Avec *Inventions non-cataloguées* (2015) (2.3), Anne-Françoise Jacques a participé, du 28 septembre au 23 octobre 2015, à ce nouveau programme. Ce projet consiste en une installation sonore et performative composée d'objets réutilisés (liège, papier, cure-dents, clous) qui agissent à titre de « générateurs sonores »¹¹⁹. Par le biais de constructions précaires rotatives qui détournent les objets de leur fonction première, l'artiste multidisciplinaire s'intéresse à la résonance des matériaux, amplifiée par un dispositif électronique¹²⁰. Lors de sa résidence à Oboro, Jacques a d'ailleurs voulu explorer des nouvelles techniques d'amplification des matières en plus d'élaborer un modèle de présentation « moins frontal et plus installatif¹²¹ ». Ces objectifs concrets de l'artiste en résidence nous ont semblé particulièrement évocateurs pour démontrer la teneur de ce programme axé sur le soutien technique. Les assemblages peaufinés ont d'ailleurs été présentés et activés par Jacques lors d'une performance-causerie à Oboro.

Finalement, parmi des initiatives plus ponctuelles, on retrouve une résidence qui résulte de la commande d'oeuvre par les organismes subventionnaires (CAC, CALQ et CAM) pour des événements spéciaux. *Entre ville* (2006) (2.4) de J.R. Carpenter est un exemple de projet qui a été commandé par le Conseil des arts de Montréal (CAM) pour célébrer son 50^{ème} anniversaire. Par l'entremise d'Oboro, l'artiste montréalaise

¹¹⁹ Oboro, « Anne-Françoise Jacques - *Inventions non-cataloguées* », dans *Programmation 2015-2016*, En ligne, s. d. <<http://www.oboro.net/fr/activite/inventions-non-cataloguees>>. Consulté le 10 février 2016.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

avait reçu le mandat de réaliser une œuvre d'art *web*¹²² qui devait être accessible au public pendant toute l'année 2006 et qui devait porter sur Montréal. En s'inspirant d'un de ses poèmes intitulé *Saint Urbain Street Heat* (2005), Carpenter a donc choisi de réaliser une plateforme virtuelle pour représenter son voisinage de l'époque, le Mile End¹²³. Formellement, *Entre ville* consiste en une interface interactive *web*, prenant la forme d'un cahier de notes, où se côtoient des poèmes de l'artiste et des croquis de bâtiments du Mile End. En appuyant (avec le curseur) sur certaines portions du dessin, comme les fenêtres et les portes des édifices, le spectateur peut encore aujourd'hui visionner de courtes vidéos qui mettent en scène des paysages urbains extérieurs et intérieurs du quartier. Dans ce collage de parcelles du Mile End, l'artiste s'est donc intéressée aux divers langages de son quartier, qu'ils soient oraux, spatiaux, tactiles, visuels ou olfactifs¹²⁴. Or, autant par son format *web* – qui a été imposé à l'artiste pour son accessibilité – que par son contenu typiquement montréalais – qui correspond au territoire soutenu par l'organisme subventionnaire –, le projet *Entre ville* constitue une réponse intéressante aux diverses demandes qui peuvent être faites aux artistes en résidence, surtout dans le cas d'une commande d'œuvre.

2.1.1.2 La Chambre Blanche

Fondée en 1978 par un collectif d'artistes, La Chambre Blanche est, comme nous l'avons vu, l'un des premiers centres au Québec et au Canada à avoir orienté son mandat envers l'accueil d'artistes en résidence. Situé dans la capitale nationale, le

¹²² C'est en fait Daniel Dion, le cofondateur et le directeur d'Oboro à l'époque, qui avait misé sur la production d'un projet sur le *web* puisque ce format consistait, selon lui, en la meilleure solution pour que l'œuvre soit accessible au plus grand nombre et ce, durant une année entière. (J.R. Carpenter, *Entre Ville*, En ligne, s. d. <<http://mcp.educ.ubc.ca/sites/mcp.educ.ubc.ca/files/thiscitybetweenusredux/index.html>>. Consulté le 15 février 2016.)

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

centre se consacre à l'expérimentation des arts visuels en réfléchissant plus particulièrement aux pratiques installatives et *in situ*, selon les avenues de la diffusion, de la production et de la documentation. En plus d'accueillir des artistes en résidence, La Chambre Blanche met sur pied des publications, des événements spéciaux, des colloques et des ateliers de formation. Elle détient également un centre de documentation et une galerie. Depuis 1982, la résidence constitue le principal outil du centre, qui invite les artistes à questionner la « finitude¹²⁵ » de l'objet d'art en créant des projets éphémères en galerie. En concevant l'oeuvre en tant que déroulement, La Chambre Blanche recherche « une ouverture à la dimension temporelle¹²⁶ ». C'est en 1996 qu'il se dote d'ailleurs d'un studio aménagé afin d'accueillir des artistes pour un séjour qui s'étendra dorénavant sur six semaines, la durée des premières résidences ayant été d'un mois¹²⁷. Aujourd'hui, La Chambre Blanche propose deux types de résidences de production (*in situ* et *web*) et une résidence de recherche dans son centre de documentation. Elle offre également plusieurs programmes d'échanges avec le Mexique (depuis 2000), la France (2009), l'Italie (2010), le Japon (2010-2013), le Brésil (2011) et la Croatie (2014). Par la diffusion de projets d'artistes venant de l'étranger et la multiplication de programmes d'échanges croisés, la vocation internationale de La Chambre Blanche gagne en importance depuis plusieurs années¹²⁸.

Dans le cadre de la Résidence *in situ*, environ six artistes – provenant autant du Québec que de l'international – sont accueillis par le centre à chaque année afin d'investir l'espace de la galerie avec leur processus de création. Au cours de leur séjour, qui s'étend sur une période de six semaines, ces derniers sont hébergés dans

¹²⁵ La Chambre Blanche, « Mandat », dans *À propos*, En ligne, s. d. <http://www.chambreblanche.qc.ca/fr/content.asp?page=ChambreBlanche_Mandat>. Consulté le 4 février 2015.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ François Vallée, *op. cit.*

¹²⁸ La Chambre Blanche, *op. cit.*

l'un des deux appartements du centre en plus d'avoir accès au laboratoire de production (atelier informatique, équipement audio, vidéo et photo) et à une assistance technique. Des éléments du travail de l'artiste sont habituellement visibles dès la troisième semaine de résidence où, tel un « laboratoire *in vivo*¹²⁹ », les curieux peuvent être témoins du processus de création. Au terme du séjour de production – qui peut se dérouler autant dans le centre qu'hors les murs –, le projet final est exposé en galerie. Les artistes reçoivent également un droit de résidence et se voient rembourser en partie ou en totalité leur frais de déplacement, selon leur provenance. Pour La Chambre Blanche, la résidence correspond ainsi à « une occasion offerte à un artiste de mettre en question la nature du travail artistique lui-même quant à son émergence et à sa réception¹³⁰ ». Il faut noter que depuis leurs derniers appels de dossiers en 2008, le centre fonctionne par invitation ou par le biais d'échanges internationaux¹³¹. La Chambre Blanche donne ainsi carte blanche à ses invités, les sélectionnant, entre autres, en fonction de la qualité de leur pratique artistique et du lien qu'ils entretiennent avec les approches installatives et *in situ*.

Fantôme (2011) (2.5) de Pablo Rasgado est un exemple de projet qui a été réalisé lors d'une Résidence *in situ*, qui s'est tenue du 20 novembre au 18 décembre 2011, dans le cadre d'un échange entre le CALQ et le *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* (FONCA). En consultant les archives du centre, l'artiste mexicain a réalisé un projet d'exposition qui portait sur l'histoire du bâtiment dans lequel est situé La Chambre Blanche et sur l'usage qui a été fait de la galerie. Concrètement, l'oeuvre était constituée de trois murs où convergeaient différentes temporalités. L'artiste avait, tout d'abord, sablé intuitivement l'un des murs de la galerie afin de révéler les nombreuses

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Carol-Ann Belzil-Normand, Agente des communications et documentaliste à La Chambre Blanche, Correspondance électronique, 25 septembre 2015.

couches de peintures appliquées au fil des expositions¹³². Rasgado avait, dans un deuxième temps, dressé un mur incomplet au coeur de la pièce en effectuant un calcul bien particulier ; il a divisé la hauteur de la galerie par le nombre d'années, de semaines et de jours qui se sont écoulés depuis son ouverture¹³³. Chaque fois qu'un mur avait été installé à cet endroit précis, l'artiste insérait une lisière de mur à la hauteur correspondante à cette ligne du temps¹³⁴. Le troisième mur, qui correspondait à une portion horizontale d'un mur de la galerie, consistait quant à lui en une installation sonore. À l'intérieur de celui-ci était inséré un micro branché à une caisse de son et une console, où un écho perpétuel se faisait entendre. En proposant un véritable dialogue avec l'histoire de La Chambre Blanche, *Fantôme* traite donc à la fois de l'*in situ* et de la documentation, deux sujets qui préoccupent le centre depuis ses débuts.

Mis sur pied en 2000, le programme de résidence Lab *web* propose plutôt de revisiter la notion de l'*in situ* dans un contexte virtuel¹³⁵. Pour une durée de six semaines, les artistes sont invités à réaliser un projet d'art *web* en bénéficiant d'un accès au laboratoire de création virtuel, à de la formation et à de l'aide technique. Les oeuvres réalisées sont par la suite hébergées sur le site Internet de La Chambre Blanche pour au moins six mois. *Field Fiction* (2013) (2.6) de Laurent Di Biase est l'un des projets qui ont été réalisés lors de cette résidence, initiée dans le cadre du programme d'échanges croisés France-Québec Géographies Variables. Au cours de son séjour, du 18 avril au 2 juin 2013, l'artiste français a produit une carte géographique multimédia de Québec qui regroupait ses interventions quotidiennes. Puisant dans l'environnement

¹³² Josianne Desloges, « Fantômes, de Pablo Rasgado : quand les murs parlent », *Le Soleil*, En ligne, 17 décembre 2011. <<http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/expositions/201112/16/01-4478691-fantomes-de-pablo-rasgado-quand-les-murs-parlent.php>>. Consulté le 10 février 2016.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ La Chambre Blanche, « Lab *web* », dans *À propos*, En ligne, s. d. <http://www.chambreblanche.qc.ca/fr/content.asp?page=Res_LabWeb_Presentation>. Consulté le 10 octobre 2015.

sonore et visuel de la ville, celles-ci étaient diffusées en *streaming* et investissaient l'espace *web* comme un nouveau lieu de performance¹³⁶. En rassemblant les archives photographiques et sonores de ses déambulations quotidiennes, qui dialoguaient spontanément avec les lieux et les passants, l'artiste désirait tracer un portrait de la capitale nationale et de ses habitants¹³⁷. À partir d'éléments extraits de son environnement, Di Biase s'est donc intéressé à recréer un autre univers qui prenait forme dans le cyberspace, resituant ainsi la notion d'*in situ* dans un contexte virtuel : une réinterprétation qui est au cœur de ce programme.

2.1.1.3 Est-Nord-Est

Situé dans la municipalité de Saint-Jean-Port-Joli dans la région de la Chaudière-Appalaches, Est-Nord-Est est un centre d'artistes autogéré qui se dédie exclusivement au soutien à la recherche et à la création par le biais de résidences. Comme nous l'avons vu, il a été fondé en 1992, suite aux *Studios d'été* initiés en 1987 par les sculpteurs Pierre Bourgault, Roberto Pellegrinuzzi et Michel Saulnier. Membre du réseau international Res Artis depuis 2001 et structure d'accueil pour les Pépinières européennes pour jeunes artistes¹³⁸ depuis 2002, Est-Nord-Est accueille une vingtaine d'artistes par année, qui proviennent autant du Québec que de l'international. Le centre réalise également des publications, des événements ponctuels ainsi que des ateliers de formation.

¹³⁶ La Chambre Blanche, « *Field Fiction* - Laurent Di Biase », dans *Programmation Lab web*, En ligne, s.d.<http://chambreblanche.qc.ca/FR/event_detail.asp?cleLangue=1&cleProgType=2&cleProg=2139880510&CurrentPer=Future>. Consulté le 12 janvier 2016.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Les Pépinières européennes pour jeunes artistes est une organisation culturelle qui favorise la mobilité des jeunes créateurs sur la scène artistique européenne. Le Québec y est actif depuis 2000 et permet ainsi aux artistes québécois de participer à diverses résidences en Europe. En collaboration avec divers lieux, qui sont principalement des centres d'artistes autogérés, le CALQ accueille également des artistes européens à Québec, à Saint-Jean-Port-Joli et à Montréal.

À l'automne, au printemps et à l'été, Est-Nord-Est reçoit jusqu'à quatre artistes par saison. Pour prendre part à un séjour, ces derniers doivent participer à un appel de projets qui a lieu une fois par année. Le dossier des artistes doit inclure leur curriculum vitae, un texte de démarche et de présentation du projet envisagé, une documentation visuelle et un formulaire d'inscription dûment rempli. Menée par un jury de pairs, la sélection des projets est effectuée en fonction « de la qualité artistique des propositions », « des répercussions de la résidence sur le parcours artistique », « de la mixité des pratiques, des genres et des générations » ainsi que de « la représentativité d'artistes québécois, canadiens et internationaux »¹³⁹. Depuis 2012, un commissaire ou un auteur canadien en art actuel est également invité à vivre avec les artistes afin de rédiger un texte sur les résidences en vue d'une publication éditée par le centre. Le séjour des artistes s'étend sur huit semaines, alors que celui de l'auteur ou du commissaire invité est d'un mois. Ces derniers sont hébergés dans une grande maison à proximité du centre, où ils partagent salon, cuisine et salles de bain. Les artistes ont accès à un atelier individuel, à des outils permettant le travail du bois, du métal et de la pierre, à un atelier informatique, à un vélo ainsi qu'à un soutien technique important. En plus de pouvoir compter sur la présence de la directrice et de son adjoint, les artistes bénéficient de l'aide d'un technicien à temps plein. Bien que le centre soit ouvert à toutes les disciplines, son expertise et ses équipements correspondent surtout aux besoins de la sculpture, s'ancrant ainsi dans la tradition artistique de Saint-Jean-Port-Joli¹⁴⁰. De plus, les artistes sont invités à présenter le fruit de leur recherche lors de présentations publiques et de soirées portes ouvertes au début et à la fin de leur séjour¹⁴¹. Est-Nord-Est offre aux artistes un droit de résidence, mais ces derniers sont toutefois responsables de leurs frais de subsistance, de déplacement et de production. Située en bordure du Saint-Laurent, cette résidence de création est une occasion pour les artistes de s'extraire de leur quotidien tout en jouissant d'un ressourcement

¹³⁹ Est-Nord-Est, *Résidences d'artistes 2016 - Appel de dossiers*, En ligne, 2016. <http://estnordest.org/wp-content/uploads/2015/08/2015_ad_art_1_2.pdf>. Consulté le 3 mars 2016.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

technique important¹⁴². La découverte de la région et du fleuve constitue par ailleurs une portion importante de la résidence, où les artistes sont invités à explorer et à investir un nouveau territoire¹⁴³. Pour Est-Nord-Est, la résidence consiste donc en « un espace de réflexion, de recherche, de production mais aussi, et sans doute avant tout, un lieu d'apprentissage, de partage du savoir et d'échange¹⁴⁴ ». L'importance accordée aux rencontres par le centre ainsi qu'à l'assistance technique, nous permet d'ailleurs de comprendre pourquoi Geneviève Goyer-Ouimette a classé Est-Nord-Est dans la catégorie des résidences « axées sur le soutien technique et le réseautage¹⁴⁵ » lors de sa conférence à l'assemblée générale de Res Artis.

Revoir les glaces (2006) (2.7) de Gwenaël Stamm est l'un des nombreux projets à avoir été réalisés dans le cadre d'une résidence à Est-Nord-Est. Lors de son séjour à l'automne 2006, l'artiste français s'était d'ailleurs laissé imprégner par le Saint-Laurent et les marées pour créer une installation¹⁴⁶. En effet, *Revoir les glaces* consistait en un assemblage de morceaux de glace flottants, faits de plaques de bois peintes, que l'artiste avait ancrés sur la rive du fleuve. À marée haute, les blocs de glace suivaient le mouvement de l'eau, alors qu'à marée basse, ils rejoignaient les roches de la rive, modifiant ainsi continuellement la configuration de l'installation. Reproduisant un moment fort de l'hiver, où la croûte glacée du fleuve craque au rythme du courant, ce projet témoigne de la fascination de Stamm pour un climat et une géographie qui font la richesse de Saint-Jean-Port-Joli.

Source (2.8) et *Caravelle* (2002) de Sandra Tannous consistent quant à elles en deux sculptures de bois qui, par leur format, ont nécessité un soutien technique important de

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Franck Michel (dir.), *Mémento 3*, Saint-Jean-Port-Joli, Centre de sculpture Est-Nord-Est, 2004, p. 2.

¹⁴⁴ Est-Nord-Est, *op. cit.*

¹⁴⁵ Geneviève Goyer-Ouimette, *op. cit.*

¹⁴⁶ Gwenaël Stamm, « Gwenaël Stamm - *Revoir les glaces* », dans *Mémento iv* (Franck Michel dir.), Saint-Jean-Port-Joli, Centre de sculpture Est-Nord-Est, 2008, p. 94.

la part de l'équipe du centre, et surtout du technicien en poste à l'époque. Mesurant plus de trois mètres de haut et demandant le bois d'un arbre entier, *Source* évoquait, par sa forme d'entonnoir, un château d'eau, un moulin à vent ou encore une cabine de douche¹⁴⁷. Imposante par sa largeur qui rappelait celle d'un grand lit et sa forme qui suggérait celle d'une grande cabane d'oiseau ou d'un bateau, *Caravelle* se voulait quant à elle un refuge où on pouvait trouver le calme et la sécurité¹⁴⁸. Fermés de tous les côtés, celui-ci n'était toutefois accessible que par une lucarne qui permettait une vue à l'intérieur, où on pouvait y voir un matelas de paille¹⁴⁹. Ces deux sculptures de bois, qui s'inscrivent dans le travail de l'artiste en jouant avec les échelles (humaines, monumentales) et en évoquant des objets du quotidien liés à certains besoins de l'être humain, ont été déplacés sur le bord de l'eau au terme du séjour. En résidence à Est-Nord-Est à l'automne 2002, Tannous a ainsi pu bénéficier d'une assistance technique importante qui lui a permis de concrétiser des oeuvres monumentales, mais aussi de les ancrer en un lieu particulier.

2.1.1.4 3^e impérial

Fondé en 1984 à Granby, le 3^e impérial se dédie à l'insertion de l'art actuel dans des espaces qui ne lui sont habituellement pas consacrés. Depuis 1995, il oriente principalement sa programmation autour de ce qu'il nomme l'« art infiltrant¹⁵⁰ » à travers des activités de recherche, de production, de diffusion et d'édition, qui peuvent prendre la forme de symposiums, de forums publics et de projets collectifs. Le 3^e impérial constitue d'ailleurs le premier centre d'artistes au Canada à s'être dédié à l'exploration d'une approche artistique qui s'ancre dans la quotidienneté et qui se loge

¹⁴⁷ Sandra Tannous, dans Franck Michel (dir.), *op. cit.*, p. 129.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Le 3^e impérial entend par « art infiltrant » « des pratiques d'art qui opèrent à même le réel par un investissement d'énergie dans le corps social – art *in situ*, *in socius* ». (3^e impérial, « Art infiltrant », dans *Résidences*, En ligne, s. d. <<http://3e-imperial.org/art-infiltrant>>. Consulté le 3 mars 2015).

à l'extérieur de l'espace conventionnel de la galerie¹⁵¹. Il reçoit des artistes en résidence depuis le début des années 1990¹⁵² ainsi que des auteurs et des chercheurs en art actuel depuis 2001. La première édition de la Résidence pour critique de la relève, au cours de laquelle un étudiant universitaire est invité à rédiger un essai sur les pratiques infiltrantes, a également vu le jour en janvier 2015. La programmation et la sélection des artistes en résidence sont déterminées par les divers « cycles d'exploration », qui rassemblent sous un même thème¹⁵³ les activités du centre pour une période de trois à quatre ans.

Dans le cadre de la Résidence de coproduction en art infiltrant, le 3^e impérial accueille environ cinq artistes par année. Divisée en trois volets – prospection, production et diffusion –, cette résidence se décline en trois séjours au moins au centre qui peuvent s'étendre sur une période de douze à dix-huit mois, parfois plus. Pour y prendre part, les artistes doivent participer à un appel de dossiers qui nécessite une lettre de motivation, des pistes de travail pour le projet envisagé et la forme qu'il pourrait prendre, une liste des besoins techniques, une présentation de la démarche artistique, un curriculum vitae, un dossier de presse et une documentation visuelle. Il est intéressant de noter que, étant donné la nature contextuelle du travail de création au 3^e impérial, une connaissance de base du français et des aptitudes relationnelles sont des éléments pris en compte par le comité de sélection, composé de membres du conseil

¹⁵¹ ARCCC-CCAA, « 3^e impérial, centre d'essai en art actuel », *Le Répertoire*, En ligne, 2015. <<http://directory.arccc-ccaa.org/fr/centre/3e-imp%C3%A9rial-centre-d%E2%80%99essai-en-art-actuel>>. Consulté le 25 novembre 2015.

¹⁵² Le premier programme de résidence offert par le 3^e impérial proposait aux artistes un séjour d'un mois pour l'élaboration d'un travail *in situ* en galerie. Ce programme s'est toutefois terminé en 1997, lorsque le centre a effectué un changement d'orientation en misant désormais sur des propositions qui s'ancrent dans la ville de Granby. (Danyèle Alain, Directrice générale et artistique au 3^e impérial, Correspondance électronique, 30 novembre 2015).

¹⁵³ De 2012 à 2017, par exemple, les activités du centre sont réunies sous la thématique de *La constellation des métiers bizarres*, alors que de 2008 à 2012, c'était la thématique *L'envers de l'endroit* qui caractérisait la programmation.

d'administration du centre¹⁵⁴. À travers une relation de coproduction – une approche qui, plutôt que de miser sur le ressourcement de l'artiste comme dans le cas d'Est-Nord-Est notamment, situe l'œuvre au cœur de la création¹⁵⁵ –, le 3^e impérial s'engage à collaborer étroitement avec l'artiste tout au long de sa résidence. L'équipe du centre devient alors un véritable partenaire dans la création d'une œuvre contextuelle et éphémère, ne limitant pas son action à celle d'un « simple diffuseur ». Cet engagement peut s'exprimer sous différentes formes, notamment par des conversations, des correspondances écrites, des rendez-vous virtuels et une présence accrue sur le terrain. Les artistes en résidence reçoivent également un cachet et bénéficient d'un hébergement dans un appartement à proximité du centre, d'un accès à un atelier, à des équipements et à un vélo. L'ancrage des projets dans la communauté est la pierre d'assise de ce programme, qui offre aux artistes l'opportunité d'expérimenter avec divers publics en s'insérant dans leur quotidien. En débordant des lieux habituellement consacrés à l'art, le centre favorise ainsi les rapports « entre la pratique artistique, l'espace public et l'engagement artistique¹⁵⁶ ». Au terme de chaque résidence, le 3^e impérial organise d'ailleurs des événements publics – sous la forme d'installation, de performance, de projection, etc. – et une rencontre avec l'artiste. La nécessité d'investir le corps social de Granby, par le biais de diverses approches esthétiques privilégiées par la pratique de l'art infiltrant (*in situ*, performance, manoeuvre, intervention urbaine, etc.), caractérise ainsi ce type de séjour, mais aussi la programmation artistique du centre. On comprend donc pourquoi Geneviève Goyer-Ouimette a situé, lors de sa conférence à l'assemblée générale de Res Artis, cette résidence « au sein de la communauté et entre les pairs » et qu'elle a qualifié le programme comme « ayant un axe de recherche défini »¹⁵⁷. Pour bien illustrer la diversité des œuvres réalisées au 3^e impérial, trois projets seront ici présentés. Notons

¹⁵⁴ 3^e impérial, « Résidence d'artistes / Coproduction », dans *Résidences*, En ligne, s. d. <<http://3e-imperial.org/r%C3%A9sidences-dartistes>>. Consulté le 2 mars 2016.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ 3^e impérial, « Vision / Historique », dans *3^e impérial*, En ligne, s. d. <<http://3e-imperial.org/mission-historique>>. Consulté le 2 mars 2016.

¹⁵⁷ Geneviève Goyer-Ouimette, *op. cit.*

toutefois que, comme mentionné plus tôt, nous ne leurs accordons aucun statut d'exemplarité.

Le premier est celui de Douglas Scholes, intitulé *Esthétique pragmatique à l'oeuvre en quatre temps* (2010-2011) (2.9). Tel que l'évoque son titre, cette œuvre était constituée de quatre étapes qui ont été réparties sur chaque saison. À l'été et à l'automne 2010 ainsi qu'à l'hiver et au printemps 211, l'artiste a effectué des rituels saisonniers d'entretien en explorant une esthétique qui « se réfère à l'apparence intrinsèque et évolutive des choses, des objets et des structures que l'on retrouve dans notre environnement¹⁵⁸ ». Cette approche, Scholes l'a nommée « esthétique pragmatique » et la met en pratique depuis les années 1980. Lors de ses multiples séjours au 3^e impérial, d'une durée de six jours chacun, l'artiste a donc entrepris diverses actions d'entretien qui sont devenues le cadre de son activité artistique. Pendant les périodes estivales et printanières, il a, par exemple, marché quotidiennement un parcours de 13,6 km qui longeait la route principale de Granby en ramassant des ordures et des débris, qu'il remplaçait par des répliques de ceux-ci en cire d'abeille. À l'automne et à l'hiver, il a plutôt balayé, nettoyé et déblayé un site contaminé pour y déposer d'autres « monuments », ces moulages en cire méticuleusement produits par l'artiste qui sont à peine visibles dans le paysage¹⁵⁹. Parallèlement à ces activités, Scholes allait quotidiennement au garage municipal de Granby pour poinçonner sa carte de temps. Des installations – composées de dessins, de vidéos et d'objets recueillis au fil de ses actions – ont d'ailleurs été présentées à trois reprises dans la cafétéria des travailleurs, soit à l'automne, à l'hiver et au printemps. Dans ce projet, l'artiste a donc poursuivi sa réflexion sur la « dichotomie entre les gestes de maintenance et de détérioration¹⁶⁰ », en transformant les déchets en œuvre d'art. En infiltrant le quotidien des cols bleus,

¹⁵⁸ Douglas Scholes ; cité dans 3^e impérial, « Douglas Scholes », dans *Archives*, En ligne, s. d. <<http://3e-imperial.org/artistes/douglas-scholes>>. Consulté le 30 avril 2016.

¹⁵⁹ Denis Lessard, « Le temps passe... de l'art d'intervention à l'art infiltrant », dans Danyèle Alain (dir.), *L'envers de l'endroit*, Granby, 3^e impérial - centre d'essai en art actuel, 2015, p. 105.

¹⁶⁰ Douglas Scholes, *op. cit.*

Scholes a également pu développer un échange avec ces derniers qui, par le biais d'une médiation « sans en avoir l'air ¹⁶¹ », leur a permis de mieux comprendre les intentions derrière son travail.

Le temps donné (2006-2007) (2.10) de Giorgia Volpe constitue une autre oeuvre réalisée lors d'une Résidence de coproduction au 3^e impérial. Pour ce projet, l'artiste – poursuivant une pratique basée sur l'échange, l'engagement et la transmission de la mémoire – a choisi d'infiltrer la plus vieille école de Granby qui, après 125 ans d'existence, a dû cesser ses activités à la fin de l'année 2007¹⁶². Du 30 avril au 27 mai 2007, Volpe a donc investi l'école Présentation de Marie en prenant au pied de la lettre l'expression « d'intervention dans le tissu social », qui constitue l'une des prémisses du 3^e impérial. L'artiste a ainsi tenu des ateliers de broderie avec des groupes d'élèves et des bénévoles (anciennes élèves, religieuses et enseignantes) afin de créer une oeuvre participative, qui réveilla d'ailleurs plusieurs souvenirs chez elles. Sur des pièces de tissu blancs ont alors été brodés le nom des centaines de participantes, formant ainsi les traces d'une communauté. En parallèle à cette activité, Volpe effectuait également des actions dans divers recoins de l'établissement, où on pouvait la voir, assise sur une chaise, broder en silence. Au terme de la résidence, les tissus ont été installés à l'extérieur de chacune des fenêtres de l'école et une performance chantée par une étudiante et sa professeure a également été présentée. Avec *Le temps donné*, l'artiste a utilisé le textile – qui est son matériau de prédilection – pour se rapprocher d'une communauté, mais aussi pour conserver des traces de leur mémoire qui sont appelées à disparaître avec le lieu qui les a vu naître.

¹⁶¹ Denis Lessard, *op. cit.*, p. 107.

¹⁶² 3^e impérial, « Giorgia Volpe », dans *Archives*, En ligne, s. d. <<http://3e-imperial.org/artistes/giorgia-volpe>>. Consulté le 30 avril 2016.

TRACT (2003) (2.11) de Martin Dufrasne, en résidence à Granby de 2002 à 2003, est un dernier exemple de projet développé au 3^e impérial. Dans un local commercial vacant de la rue Principale à Granby, l'artiste avait mis sur pied une entreprise fictive qui prenait la forme d'un centre d'emploi, où il assumait le rôle d'employeur et le passant, celui d'employé. En effet, en affichant l'inscription « J'ENGAGE » dans la vitrine du local et en y exposant des offres d'emploi diverses (couturière, menuisier, figurant), Dufrasne invitait les passants à participer au processus de l'œuvre par l'entremise d'un travail rémunéré. En échange d'un salaire, les passants embauchés – devenus employés – aidaient l'artiste à transformer physiquement l'espace du local, en contribuant ainsi de façon directe et volontaire à une œuvre d'art. Concrètement, le travail s'articulait autour d'un matelas à ressorts et d'un sommier, des objets faisant écho à l'histoire industrielle de Granby qui a accueilli plusieurs usines (élastiques, caoutchouc, ressorts, confiseries) au fil des années¹⁶³. Grâce aux employés qui, sous la direction de l'artiste, répondaient à des tâches précises et préétablies, la nature de ces objets a été modifiée, devenant successivement une table, un *ring* de boxe, un fil et filet pour funambule¹⁶⁴. En mettant en scène la relation employeur/employé, Dufrasne proposait une réflexion sur la valeur du travail et au rôle de l'artiste dans la cité¹⁶⁵, mais il questionnait aussi la participation au sein des pratiques relationnelles, à savoir qu'en est-il de cette dernière lorsqu'elle est rémunérée? En reposant principalement sur des échanges de service, *TRACT* s'inscrit en continuité avec le travail de Dufrasne qui, par le biais d'action, d'installation et de manoeuvre, aborde les notions d'échange, de déplacement et de transformation¹⁶⁶. Il est essentiel de souligner que la mise sur pied d'un centre d'emploi sur la rue Principale était en réponse à un ralentissement économique observé dans cette partie de la ville par l'artiste lors de son séjour de

¹⁶³ Nathalie De Blois, « De modus operandi à modus vivendi », dans Danyèle Alain (dir.) *Terrains d'entente 2002-2003*, Granby, 3^e impérial - centre d'essai en art actuel, 2005, p. 18.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ 3^e impérial, « Martin Dufrasne », dans *Archives*, En ligne, s. d. <<http://3e-imperial.org/artistes/martin-dufrasne>>. Consulté le 29 avril 2015.

prospection¹⁶⁷. En s'adaptant au contexte socioéconomique de Granby, l'artiste a ainsi pu s'allier un public non-initié sur lequel s'appuyait entièrement le fonctionnement du projet.

2.1.1.5 Langage Plus

Fondé en 1979, Langage Plus est l'un des premiers centres d'artistes à avoir vu le jour à l'extérieur des grands pôles culturels au Canada. Situé à Alma, il est également le premier centre d'art actuel à être fondé dans la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean. À travers la diffusion nationale et internationale du travail d'artistes qui proviennent autant du Québec que de l'étranger, Langage Plus privilégie l'ouverture sur le monde¹⁶⁸. Depuis les années 1990, le centre oriente principalement sa programmation autour des questions liées au territoire, à l'identité et à la communauté. À travers des activités de recherche et de création, Langage Plus propose plusieurs expositions, résidences d'artistes, publications, événements ponctuels et projets éducatifs. Il abrite un centre de documentation en art actuel et héberge, depuis 2012, trois salles d'exposition. En s'associant avec le centre d'artistes Sagamie, Langage plus dispose également d'une expertise en impression numérique grand format. Dans sa programmation, on retrouve actuellement deux programmes de résidence qui offrent aux artistes émergents une première expérience de création, de diffusion et d'édition au Québec et à l'étranger.

Depuis 2003, en partenariat avec l'Agence culturelle d'Alsace et le Fonds régional d'art contemporain d'Alsace (FRAC), Langage Plus participe au programme de Résidences croisées Alsace, France / Saguenay-Lac-Saint-Jean, Québec. Au cours

¹⁶⁷ Marie-Ève Leclerc-Parker, *Entrevue avec Martin Dufrasne*, 11 novembre 2013, Montréal.

¹⁶⁸ Langage Plus, « En bref », dans *Le centre*, En ligne, s. d. <<http://www.langageplus.com/centre/accueil.html>>. Consulté le 25 novembre 2015.

d'une année, deux artistes québécois – dont un qui provient du Saguenay-Lac-Saint-Jean – séjournent pour un mois à Strasbourg et deux artistes français résident pour la même période à Alma. En Alsace, un atelier et un studio sont mis à la disposition des artistes, qui ne sont toutefois pas accompagnés par le pays hôte. À Langage Plus, ceux-ci sont hébergés dans un loft situé au centre-ville d'Alma et profitent d'un accès à un atelier, à de l'aide technique, à un accompagnement soutenu par l'équipe et à une expertise en art numérique grand format. Pour être admissibles au programme, les artistes alsaciens doivent avoir terminé leurs études et être âgés entre vingt-cinq et trente-cinq ans. Ils doivent également participer à un appel de dossier qui doit comprendre leur curriculum vitae, une présentation de leur démarche artistique, une lettre de motivation ainsi qu'une ébauche de projet portant notamment sur l'environnement, l'écologie, les parcours, les itinéraires, l'identité culturelle régionale ou le nomadisme¹⁶⁹. La sélection des projets, menée par les représentants des structures porteuses du programme, se fait surtout en fonction des thématiques et des ressources disponibles dans la ville d'accueil¹⁷⁰. Au terme du séjour, le fruit du travail est exposé en galerie et une publication monographique couleur sur les artistes est réalisée. Ceux-ci reçoivent un droit de résidence, un droit d'exposition, un montant pour l'achat de leur matériel, un *per diem* et se voient également rembourser leur transport sur le territoire et depuis Montréal.

Le vent du Nord (2015) (2.12) de Saba Niknam est l'un des projets qui ont été réalisés lors d'une Résidence croisée qui s'est tenue du 27 septembre au 27 novembre 2015. Au cours de son séjour à Alma, l'artiste d'origine iranienne en a profité pour entrer en contact avec les cultures québécoises et autochtones afin de découvrir le folklore et les

¹⁶⁹ Langage Plus, « Résidences croisées Alsace, France/ Saguenay-Lac-Saint-Jean, Québec », dans *Résidences*, En ligne, s. d. <<http://www.langageplus.com/residences/residences-croisees-alsace-france-lac-saint-jean-quebec.html>>. Consulté le 25 novembre 2015.

¹⁷⁰ Agence culturelle Alsace, « Les Résidences croisées Alsace, France / Saguenay-Lac-Saint-Jean, Québec », dans *Résidences d'artistes*, En ligne, s. d. <<http://www.culture-alsace.org/art-contemporain/residence-artiste/programme-echange-alsace-quebec.html>>. Consulté le 3 mars 2016.

paysages nordiques¹⁷¹. Par le biais de rencontres avec des porteuses de tradition à Mashteuiatsh – la seule communauté innue du Saguenay-Lac-Saint-Jean –, Niknam s'est même appropriée des techniques de perlage, de broderie et de fabrication de mocassins¹⁷². Formellement, *Le vent du Nord* consiste en une série de dessins naturalistes, inspirés de la faune québécoise et des aurores boréales, qui proposent diverses interprétations des légendes amérindiennes. Une jeune fille, des animaux (orignal, ours, narval) et des astres sont ainsi mis en scène dans des paysages enneigés, rehaussés à la feuille d'or. Des liens existants entre les cultures du Moyen-Orient – contexte qui intéresse particulièrement l'artiste dans sa démarche – et les Premières Nations ont par ailleurs été révélés par ce projet qui mise sur le dialogue entre plusieurs cultures¹⁷³.

Les patineuses (2011) (2.13) de Marie Prunier est un autre projet qui a été réalisé dans le cadre d'une Résidence croisée à Langage Plus, du 15 novembre au 17 décembre 2011. Comme le titre de l'oeuvre l'indique, l'artiste alsacienne s'est intéressée aux patineuses en développant une série photographique couleur qui les mettait en scène dans un cadre incongru, allant de la chambre à coucher et du corridor d'école, à un salon de coiffure et un magasin de chasse et pêche. Au centre de chaque image figure donc, de profil, une jeune patineuse en arabesque – vêtue de ses plus beaux habits de compétition – superposée à un arrière-plan inusité. En poursuivant ses recherches sur le cadrage et la manière dont il agit sur le corps, Prunier a ici voulu explorer les effets des variations de décors sur la figure des patineuses¹⁷⁴. Avec ce projet, l'artiste a donc

¹⁷¹ Langage Plus, « Résidences croisées Alsace/Saguenay-Lac-St-Jean – Saba Niknam », dans *Programmation 2015-2016*, En ligne, s. d. <<http://www.langageplus.com/programmation-residences/residence-2015-2016/184-residences-croisees-alsace-france/-saguenay-lac-st-jean-quebec/programmation-2015-2016.html>>. Consulté le 18 février 2016.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Langage Plus, « Programmation 2011-2012 / Résidence », dans *Programmations antérieures*, En ligne, s. d. <<http://www.langageplus.com/archives/residence/67-saloon/programmation-2011-2012.htm>>. Consulté le 2 mars 2016.

réussi à s'allier un public non-initié à l'art contemporain en le rendant complice de ses mises en scène.

En collaboration avec le CALQ, Langage Plus participe également au programme mapXXL des Pépinières européennes pour jeunes artistes depuis 2008. Dans le cadre de cette résidence qui s'étend sur deux à trois mois, le centre accueille un artiste international par année. En investissant les contextes sociaux et humains, ce programme cherche à développer des oeuvres en collaboration avec un groupe de la communauté almatoise¹⁷⁵. En insérant les projets dans le quotidien, Langage Plus vise ainsi à « démocratiser l'art¹⁷⁶ ». Pour prendre part à cette résidence, les artistes doivent envoyer, en plus des documents énumérés plus tôt, un texte expliquant de manière détaillée le projet envisagé et le lien qu'il entretiendra avec la thématique. Les dossiers sont ensuite évalués par le comité de sélection composé de professionnels du milieu de l'art. Les artistes, qui sont logés par le centre, bénéficient d'un accès à un atelier, à de l'équipement ainsi qu'à de l'aide technique. Ils reçoivent une bourse du CALQ pour couvrir leur frais de subsistance, de déplacement et l'achat de matériaux. De plus, les œuvres réalisées dans le cadre de cette résidence sont exposées dans l'une des trois galeries du centre.

Aires de glace (2015) (2.14) de Lucie Jean est un exemple de projet qui a été produit lors d'une résidence à Langage Plus, soit du 17 février au 12 avril 2015, dans le cadre des Pépinières européennes. Au cours de son séjour, l'artiste française s'est aventurée sur les rivières gelées d'Alma pour y découvrir une microsociété de pêcheurs sur glace. Liant le documentaire à la contemplation, cette série de photographies couleurs propose une incursion dans le quotidien de ces amateurs de pêche blanche, que

¹⁷⁵ Langage Plus, « Pépinières européennes pour jeunes artistes », dans *Résidences*, En ligne, s. d. <<http://www.langageplus.com/residences/pepinieres-europeennes.html>>. Consulté le 25 novembre 2015.

¹⁷⁶ *Ibid.*

l'artiste a sollicités tout au long de sa résidence. Des portraits d'habitants, mais aussi une typologie de cabanons sont donc représentés dans ce projet, qui met de l'avant une tradition populaire québécoise inconnue jusque-là de l'artiste. En s'intéressant aux amateurs de pêche blanche et à leurs habitudes de vie, *Aires de glace* articule bien les visées de ce programme qui mise sur le dialogue entre l'artiste et la communauté almatoise.

Tous les jours sont des adieux (2009) (2.15) d'Eva Mayer est un autre projet qui a été créé lors des Pépinières européennes, où l'artiste autrichienne s'est plutôt intéressée à collaborer avec une vingtaine de personnes âgées. Du 9 février au 24 avril 2009, cette dernière les a donc visitées une à une afin de réaliser leur portrait photographique. Ces clichés ainsi que les témoignages que l'artiste a recueillis au fil des semaines sont alors devenus le point de départ d'un projet qui mettait en image le lien particulier qui s'était tissé entre Mayer et les participants¹⁷⁷. Par le biais de la photographie, de l'installation et de la vidéo, l'artiste proposait ainsi une réflexion sur le temps, le souvenir et la rencontre. Sortant certaines de ces personnes de l'isolement, en les incluant dans un projet de création par le biais de la collaboration, *Tous les jours sont des adieux* a réussi à toucher un public qui est d'ordinaire très peu sollicité par la production artistique, constituant la trame de fond de ce programme.

2.1.1.6 Vaste et Vague

Situé à Carleton-sur-Mer en Gaspésie, Vaste et Vague est un centre d'artistes voué à la diffusion et à l'expérimentation de l'art actuel. Fondé en 1990, il constitue un acteur important de la vie culturelle gaspésienne en envisageant l'artiste comme un

¹⁷⁷ Langage Plus, « Programmation 2008-2009 », dans *Archives*, En ligne, s. d. <<http://www.langageplus.com/archives/residence/8-tous-les-jours-sont-des-adieux/programmation-2008-2009.html>>. Consulté le 2 mars 2016.

« catalyseur dans le milieu culturel régional¹⁷⁸ ». Par le biais d'expositions, de résidences d'artistes, d'activités éducatives, de publications et d'événements ponctuels à thématique (symposiums, rencontres, conférences, formations), le centre désire sensibiliser le public à une pratique émergente en liant la culture et l'éducation¹⁷⁹. Dans cet esprit de développement des publics, Vaste et Vague propose d'ailleurs des visites gratuites adaptées aux différents niveaux scolaires, allant du primaire au collégial, ainsi que des ateliers avec des groupes ciblés. Il abrite également une grande salle d'exposition et une vitrine de diffusion.

Au début des années 2000, Vaste et Vague a mis sur pied divers programmes d'échanges à l'international en collaboration avec la France, la Belgique, la Pologne et le Pérou. C'est d'ailleurs au même moment que la résidence de recherche et de création est apparue, de manière plus systématique, dans la programmation du centre. Aujourd'hui, quatre résidences ont lieu à chaque année, dont une qui se dédie à un artiste international. L'inauguration récente du Laboratoire nouveaux médias et de la Résidence de Vaste et Vague – une grande maison dotée de quatre chambres, d'une cuisine, d'un salon et d'un espace atelier – permet désormais au centre d'accueillir plus d'artistes à la fois tout en leur offrant de l'équipement de pointe. Un séjour de résidence « hors programme » payant est également offert aux membres de l'organisme et à ses partenaires du RCAAQ. Selon la disponibilité des lieux, ces derniers peuvent donc profiter des installations, que ce soit pour se ressourcer ou se reposer. Ainsi, depuis les cinq dernières années, le volet « résidence » gagne en importance dans la programmation du centre qui a d'ailleurs accueilli, au printemps 2008 dans le cadre de la seconde *Rencontre d'art*, la toute première résidence québécoise en art performance¹⁸⁰. Parmi les sept artistes sélectionnés par la

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Vaste et Vague, « Historique », dans *Le centre*, En ligne, 2015. <<http://www.vasteetvague.ca/fr/index.aspx?sec=8>>. Consulté le 15 mars 2015.

¹⁸⁰ Vaste et Vague, « *Lignes de fuite* - Josée Dubeau », *op. cit.*

commissaire Sylvie Tourangeau, on retrouvait notamment Rodolphe-Yves Lapointe, Martin Boisseau, Véronique Doucet et Victoria Stanton. Des séjours de création en performance ont d'ailleurs fait l'objet de quelques résidences au centre depuis (Rodolphe-Yves Lapointe, 2008, 2012 ; Vida Simon, 2009 ; Sophie Castonguay, 2015).

S'adressant autant aux artistes et aux commissaires qu'aux auteurs en art actuel membres de l'organisme, la résidence de recherche et création de Vaste et Vague est un séjour de deux semaines permettant à ces derniers de s'extraire de leur quotidien. Pour prendre part à cette résidence, les intéressés doivent participer à un appel de dossiers qui nécessite un texte de démarche artistique, une brève description du projet, un curriculum vitae, une documentation visuelle, des indications quant à la mise en espace et au devis technique, le cas échéant, et une revue de presse. La clarté et l'originalité du propos, le caractère novateur de la pratique, la place du projet de résidence par rapport à la démarche de l'artiste et sa faisabilité constituent quelques critères que le comité de sélection, composé de professionnels de l'art, prend en compte¹⁸¹. Les artistes, commissaires et auteurs sélectionnés sont logés dans la Résidence V&V, en plus de bénéficier de l'assistance d'un technicien, d'une formation, d'un accès au Laboratoire nouveaux médias, à une salle d'exposition, au centre de documentation, à un atelier de gravure ainsi qu'à un vélo. Ceux qui le désirent peuvent d'ailleurs travailler directement dans la galerie de Vaste et Vague. Au terme du séjour de création, les projets sont dévoilés lors d'une présentation publique ou d'une exposition, selon la nature du travail. Le centre offre aux artistes, aux auteurs ou aux commissaires en résidence un cachet, un soutien financier au niveau de la production et rembourse également les frais de transport. Par le biais de cette

¹⁸¹ Nancy Cormier, Adjointe à la direction à Vaste et Vague, Correspondance électronique, 4 mars 2016.

résidence, Vaste et Vague propose donc aux professionnels de l'art un contexte unique de création à distance des grands pôles urbains.

Lignes de fuite (2013) (2.16) de Josée Dubeau, qui a profité de la possibilité de travailler directement dans la galerie, est l'un des projets qui ont été créés dans le cadre de cette résidence. L'oeuvre consistait en un dessin *in situ*, tracé à l'aide de fils de couleur sur les murs de la salle d'exposition, qui accentuait la structure de l'espace d'exposition¹⁸². En élaborant une grille géométrique *in situ* avec des lignes de contour minimalistes, Dubeau cherchait ainsi à déconstruire le plan architectural de la galerie¹⁸³. Il est intéressant de mentionner que ce séjour à Carleton-sur-Mer a inauguré une nouvelle direction dans le travail de l'artiste qui a délaissé pour la première fois l'installation et le bois, son approche et son matériau fétiches¹⁸⁴. Travailler avec un nouveau médium lors de sa résidence aurait même permis à Dubeau de voir son travail sous un nouveau jour¹⁸⁵.

transiTERRE (2008) (2.17) de Florence Le Maux, Jane Norbury et Will Menter est, contrairement à l'oeuvre précédente, un projet qui s'est entièrement inspiré du territoire naturel de la Gaspésie. En résidence de création pluridisciplinaire du 30 juin au 23 août 2008, le collectif français s'est effectivement imprégné des paysages maritimes de Carleton-sur-mer pour élaborer notamment deux sculptures sur les rives de la Baie-des-Chaleurs. À l'aide d'éléments naturels trouvés sur le territoire, les artistes ont fabriqué un carillon en bois de plus de deux mètres ainsi qu'une longue sculpture de terre rappelant la forme d'une clôture vieillie. La galerie de Vaste et Vague a également été investie par le collectif pendant leur séjour, où on pouvait voir

¹⁸² Josée Dubeau, *Lignes de fuite*, En ligne, 2015. <<http://www.joseedubeau.com/index.php?/light-distance/lignes-de-fuite--/>>. Consulté le 10 octobre 2015.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Vaste et Vague, *op. cit.*

¹⁸⁵ Télé-Québec, *Entrevue télévisuelle réalisée avec Josée Dubeau*, Carleton-sur-Mer, En ligne, 2013. <<https://vimeo.com/66961846>>. Consulté le 10 octobre 2015.

plusieurs installations constituées de pierres, de bois, de sable et d'argile. *transiTERRE* témoigne ainsi de la sensibilité du collectif – qui a l'habitude de travailler selon une approche *in situ* et à l'aide de matériaux « pauvres » et communs – à la situation naturelle de Vaste et Vague, mais aussi de sa volonté de « voyager à travers la géographie¹⁸⁶ ». Comme on peut le voir dans le titre du projet (*transit*), la notion de déplacement, d'état transitoire évoquée par le voyage thématise effectivement cette résidence¹⁸⁷. Une performance sonore a eu lieu dans la galerie lors du vernissage de l'installation, qui a ensuite été exposée. Or, en s'imprégnant de matériaux, de couleurs, d'odeurs mais aussi de sons caractéristiques de la Gaspésie, *transiTERRE* illustre l'impact que le paysage naturel peut avoir sur la production de certains artistes en résidence à Vaste et Vague.

Au terme de cette présentation de nos études de cas et de leurs divers programmes, nous avons pu tracer les grandes lignes quant à leur mandat et leur pratique de la résidence d'artistes. Afin de pouvoir dresser un portrait plus précis de cette formule dans les centres d'artistes au Québec, nous allons procéder à une analyse de ces structures en profondeur dans la section suivante. Nous serons alors en mesure d'identifier certaines caractéristiques de ces programmes, voire même des spécificités québécoises.

2.1.2 Étude des programmes de résidence d'artistes à l'aune des « composantes résidentielles »

Dans son mémoire sur les résidences d'écrivains en France, Yann Dissez a établi, comme on l'a vu, une grille d'analyse composée de neuf « composantes

¹⁸⁶ Florence Le Maux, Jane Norbury et Will Menter, *transiTERRE, Proposition de projet*, Fonds d'archives de Vaste et Vague, [Dropbox], 2007.

¹⁸⁷ *Ibid.*

résidentiellles ». Il s'agit, rappelons-le, des composantes liées à l'espace, au temps, à la création, au financement, à l'accueil, à la rencontre, à la formation de l'artiste, à la transmission et à la diffusion. Chaque résidence se caractérise ainsi, selon l'auteur, par la présence de certaines de ces composantes et par leur degré d'intensité¹⁸⁸. Les « composantes résidentiellles » agissent alors à titre de « curseur », puisqu'en variant en intensité, elles nous permettent d'analyser et de comparer les structures entre elles. Bien que cette grille s'adresse principalement au champ de production littéraire français, nous croyons qu'il est pertinent de la transposer à celui des arts visuels et médiatiques du Québec puisque, tel que mentionné plus tôt, son élaboration repose en partie sur les l'histoire de la résidence en général, qui s'inscrit initialement dans le champ des arts visuels. Cette grille consiste ainsi en un cadre d'analyse commun qui nous permettra d'étudier les formules d'Oboro, de La Chambre Blanche, d'Est-Nord-Est, du 3^e impérial, de Langage Plus et de Vaste et Vague en vue d'identifier des récurrences. Dans la section qui suit, chaque composante sera donc introduite et on y verra sa plus ou moins grande intensité dans les programmes de résidence à l'étude. Comme le souligne Dissez, il est toutefois important de noter que, bien que les composantes aient été isolées pour des visées théoriques, en pratique, leur articulation est beaucoup plus complexe¹⁸⁹.

2.1.2.1 L'espace

Que ce soit par rapport à l'inscription de l'artiste sur le territoire ou à la déterritorialisation, les composantes liées à l'espace sont constitutives de la résidence, voire même essentielles pour plusieurs intervenants rencontrés par Dissez¹⁹⁰. L'espace

¹⁸⁸ Yann Dissez, *op. cit.*

¹⁸⁹ Dissez note effectivement que « le rapport qu'entretiennent les différentes composantes est dynamique (ce sont des « traits intensifs »), [et qu'] il faut les envisager comme des champs de tensions que nous avons « figés » pour en faciliter l'observation et la compréhension ». (*Ibid.*, p. 43.)

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 45.

correspond alors à la distance de la résidence par rapport au lieu de vie de l'auteur et à la présence de celui-ci sur le territoire où il séjourne¹⁹¹. Dans l'ouvrage *Résidence 1982-1993*, Lisanne Nadeau associe plutôt l'espace à l'aspect *in situ* de la résidence, qui se retrouve au coeur de la conception de La Chambre Blanche. Elle évoque même une « adéquation¹⁹² » entre l'*in situ* et la notion de résidence à une certaine époque, où « faire une résidence » consistait pour le centre d'artistes à produire une installation dans ses lieux¹⁹³. Nous prendrons donc aussi en compte la notion d'*in situ* dans notre compréhension de la composante liée à l'espace.

À Oboro, le rapport à l'espace dans le cadre de ses programmes de résidences est relativement faible. La Résidence pour artistes locaux et la Bourse de création pour artistes émergents en nouveaux médias constituent deux exemples assez probants, puisqu'en s'adressant aux artistes habitant à Montréal ou en périphérie, celles-ci privilégient une certaine proximité avec leur lieu de vie. Se concentrant surtout sur le travail en studio et en atelier, l'artiste en résidence n'est donc pas appelé à investir un espace quel qu'il soit. L'effet de dépaysement ne semble donc pas constituer la principale visée des séjours proposés par Oboro.

Pour la Résidence *in situ* de La Chambre Blanche, au contraire, l'occupation d'un espace par le processus de création est constitutif de cette formule. L'usage du terme « *in situ* » pour qualifier ce programme en dit d'ailleurs beaucoup sur la conception du centre, qui mise sur le rapport de l'artiste et de l'œuvre au lieu. De plus, grâce à la distance entre le centre et le lieu de vie des artistes – qui proviennent souvent de l'international – et le soutien financier dont bénéficient ces derniers, ceux-ci peuvent se dédier entièrement à la création. Soulignons d'ailleurs que l'accueil d'artistes

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹² Lisanne Nadeau, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹³ *Ibid.*

internationaux crée un effet de déplacement différent de celui d'un artiste de Montréal qui découvre la ville de Québec, par exemple, tendant ainsi vers un certain exotisme. Ainsi, en développant des sculptures qui sont en dialogue avec l'histoire de La Chambre Blanche et sa galerie, *Fantômes* (2011) de Pablo Rasgado illustre bien le type de rapport que le centre encourage entre l'artiste, l'œuvre et le lieu.

La résidence de création d'Est-Nord-Est offre plutôt aux artistes la possibilité de s'extraire de leur quotidien grâce à sa situation géographique, en bordure du Saint-Laurent¹⁹⁴. La notion de territoire naturel se trouve d'ailleurs au coeur de ce programme, qui encourage les artistes à faire des « explorations dans et à partir¹⁹⁵ » des paysages fluviaux, un motif récurrent dans plusieurs projets (*Les maisons jaunes / paysage échoué*, Gwenaël Stamm (2005) ; *Le garde robe*, Natacha Roussel (2002) ; *Au bord du fleuve*, Joseph Lefèvre (2002) ; *VLF*, Jean-Pierre Aubé (2002) ; *5000 Stars*, John McEwen (2003))¹⁹⁶. En périphérie des principaux pôles culturels et souvent à distance du lieu de vie des artistes, cette résidence génère nécessairement un dépaysement par rapport au quotidien des participants et aux lieux qui leur sont familiers. Leur présence sur le territoire est donc constitutive de cette formule.

Pour sa Résidence de coproduction en art infiltrant, le 3^e impérial mise lui aussi sur la présence de l'artiste sur le territoire en privilégiant plutôt des pratiques contextuelles ; Granby en constitue généralement le contexte et la matière première. L'artiste en résidence est donc invité à infiltrer la ville et ses communautés, rendant la composante liée à l'espace essentielle. Située entre Montréal et Sherbrooke, cette résidence repose également sur le déplacement de l'artiste pour fonctionner. À une certaine distance de son lieu de vie, celui-ci est appelé à découvrir un territoire géographique, social et

¹⁹⁴ Est-Nord-Est, « Présentation », dans *Résidences*, En ligne, 2015. <<http://estnordest.org/presentation/>>. Consulté le 10 octobre 2015.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

culturel, et à l'investir par sa présence. Dans le cas du projet *Esthétique pragmatique à l'oeuvre en quatre temps* (2010-2011) de Douglas Scholes, par exemple, l'artiste a littéralement occupé l'espace en procédant à l'entretien de fragments de territoires (bordure de route, terrain vague). Dans *Le temps donné* (2006-2007), Giorgia Volpe s'est plutôt intéressée au pan historique d'un lieu, qui est l'école Présentation de Marie, pour dialoguer avec une communauté. Dans *TRACT* (2003), Martin Dufrasne a quant à lui adapté son projet au contexte socioéconomique de Granby qu'il pressentait au ralenti, lui permettant de s'allier – en échange d'un salaire – un public non-initié.

À Langage Plus, la question territoriale teinte non seulement son mandat, mais aussi ses programmes de résidence par la situation excentrique du centre. En effet, pour les Résidences croisées Alsace / Saguenay-Lac-Saint-Jean, le centre va jusqu'à privilégier des projets ayant des préoccupations s'articulant autour de questions territoriales, identitaires et environnementales. L'omniprésence de la faune et de la flore québécoise dans la série de dessins *Le vent du nord* (2015) de Niknam et le dialogue qu'elle a initié avec certaines communautés autochtones, qui se manifeste notamment dans son interprétation visuelle de légendes amérindiennes, constituent des exemples de liens que les projets doivent entretenir avec le territoire. Pour les Pépinières européennes, Langage Plus mise plutôt sur des projets plus contextuels qui s'ancrent dans les diverses communautés locales. Dans *Aires de glace* (2015), par exemple, ce sont des amateurs de pêche blanche qui ont été sollicités par Lucie Jean alors que dans *Tous les jours sont des adieux* (2009), il s'agit plutôt de personnes âgées qui ont été approchées par Eva Mayer. À plus de 480 km au nord de Montréal, les artistes en résidence à Alma – en provenance surtout de l'international – vivent nécessairement un déracinement. Loin de leur lieu de vie, ils côtoient un territoire, des communautés et une culture qui leur sont souvent étrangers et élaborent ainsi des projets qui y sont étroitement liés.

Situé sur la rive sud de la Gaspésie, Vaste et Vague offre une résidence qui extrait l'artiste, l'auteur ou le commissaire de son quotidien. À bonne distance des grandes villes, soit à plus de huit heures de Montréal, ce séjour suscite un dépaysement chez les résidents qui sont temporairement loin de leur milieu de vie. Pour ceux qui habitent la région, il s'agit plutôt d'une occasion pour se consacrer à la création. Comme nous l'avons vu avec *Lignes de fuite* (2013) de Josée Dubeau, certains artistes en résidence profitent de la possibilité de travailler directement dans l'espace de la galerie, alors que d'autres s'inspirent uniquement du territoire gaspésien comme Florence Le Maux, Jane Norbury et Will Menter pour le projet *transiTERRE* (2008). Cette résidence propose donc un temps de répit aux professionnels de l'art afin qu'ils puissent se dédier à la recherche et la création tout en s'imprégnant, s'ils le désirent, des paysages maritimes de la région.

Au terme de cette étude des composantes liées à l'espace, nous pouvons observer une première récurrence chez des centres qui, comme le 3^e impérial et Langage Plus, imposent à l'artiste un certain rapport au territoire qui est de l'ordre de l'ancrage et de l'immersion dans la communauté¹⁹⁷. Celui-ci constitue d'ailleurs souvent une orientation qui conditionne le type de production artistique réalisé en résidence. On repère également une deuxième tendance chez des centres comme Est-Nord-Est et Vaste et Vague, qui misent plutôt sur le dépaysement de l'artiste en le laissant plus libre dans sa relation face au territoire. Il est d'ailleurs souvent appelé à expérimenter à partir de celui-ci, faisant du paysage naturel une source d'inspiration et même une thématique récurrente dans les projets. Quant à la notion d'*in situ*, elle se limite pour certains lieux à l'espace physique et géographique de l'oeuvre, mais s'étend pour d'autres au contexte social, économique et culturel.

¹⁹⁷ Yann Dissez, *op. cit.*

2.1.2.2 Le temps

Dans son mémoire, Dissez note que pour plusieurs artistes et directeurs de projets avec qui il s'est entretenu, c'est la durée qui constitue la dimension première de la résidence¹⁹⁸. Les résidences d'écrivains en France varieraient d'ailleurs entre deux et quatre mois, ce qui correspondrait donc à une moyenne de trois mois¹⁹⁹. Dissez établit également des limites temporelles pour que le concept de résidence « fasse sens », soit un minimum de deux mois et un maximum de deux ans²⁰⁰. Au Québec et au Canada, les auteurs n'ont pas cherché à fixer ces seuils. Dans son étude (2003), le RCAAQ affirme cependant que les résidences varieraient entre une semaine à un an, mais que la majorité se situerait entre une et quatre semaines²⁰¹. Lors de sa conférence à l'assemblée générale de Res Artis, Goyer-Ouimette a quant à elle souligné que la plupart des résidences au Québec étaient de courte ou de moyenne durée, s'étendant sur une période de quelques semaines à trois mois²⁰².

À Oboro, les lauréats de la Bourse de création pour artistes émergents en nouveaux médias effectuent une « résidence fractionnée » qui a lieu sur une année. Les Ateliers / studios Saguenay-Montréal durent plutôt huit semaines alors que la Résidence pour artistes locaux est de deux à quatre semaines. À La Chambre Blanche, la Résidence *in situ* s'étend habituellement sur six semaines tandis que la résidence de création d'Est-Nord-Est a une durée de huit semaines. La Résidence de coproduction en art infiltrant du 3^e impérial consiste quant à elle en un minimum de trois séjours, voire plusieurs, au centre, qui s'étendent sur une période de douze à dix-huit mois, et parfois plus. À Langage Plus, la durée des Résidences croisées Alsace / Saguenay-Lac-Saint-Jean est

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 53.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Geneviève Goyer-Ouimette, *op. cit.*

d'un mois et celle des Pépinières européennes varie entre deux et trois mois. Quant à Vaste et Vague, la résidence de recherche et de création s'étend sur deux semaines.

La majorité des formules étudiées proposent ainsi des séjours de courte et de moyenne durée, ce qui les distingue, par exemple, des résidences internationales de longue durée offertes par le CALQ²⁰³. Il est intéressant de noter le fractionnement de certaines résidences, comme au 3^e impérial et à Oboro, qui font alterner un certain dépaysement et un retour au lieu de vie de l'artiste.

2.1.2.3 La création

Dissez accorde un sens assez large à la création qui constitue, selon lui, la fonction primaire d'une résidence²⁰⁴. Il y considère notamment la place du processus dans les programmes de résidence, à savoir, s'il s'agit d'une création libre ou d'une commande, si le résident doit avoir un projet en tête à son arrivée ou non, etc.²⁰⁵. Il est intéressant de mentionner que parmi les trois axes récurrents que Goyer-Ouimette a relevés dans les résidences québécoises, l'un d'entre eux oppose deux modes de création : d'un côté la conférencière a situé des programmes qui sont « plus ouverts quant à la nature des projets réalisés » et de l'autre, ceux dont « l'axe de recherche est beaucoup plus pointu »²⁰⁶.

²⁰³ Dans le bulletin de liaison présentant les résidences de création du CALQ, on peut d'ailleurs lire que l'organisme gouvernemental « a développé son réseau en complémentarité des résidences offertes par les organismes artistiques québécois, qui sont souvent de courte durée et associées à des projets de production et de diffusion ». (CALQ, *Les résidences de création du Conseil des arts et des lettres du Québec*, Montréal, Gouvernement du Québec, En ligne, 2012, p. 7. <<http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/residences.htm>>. Consulté le 4 février 2014.)

²⁰⁴ Yann Dissez, *op. cit.*

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Geneviève Goyer-Ouimette, *op. cit.*

Par le biais des Ateliers / studios Saguenay-Montréal, de la Bourse de création pour artistes émergents en nouveaux médias et de la Résidence pour artistes locaux, Oboro mise sur la recherche et la création en offrant un encadrement technique soutenu ainsi qu'un accès aux studios et à de l'équipement spécialisé. L'artiste – qui doit fournir en amont une description détaillée de son projet, en plus d'établir un échéancier avec l'équipe du centre – profite de conditions favorables pour l'élaboration d'un projet, qui ne se voit pas nécessairement exposé en galerie. Dans l'appel de dossiers pour la Résidence d'artistes locaux, l'intérêt d'Oboro pour les propositions pouvant bénéficier de l'encadrement de son équipe au niveau du développement technique ou artistique est d'ailleurs précisé²⁰⁷. Le centre témoigne ainsi d'une ouverture quant à la nature des projets, qui doivent toutefois être conçus en amont de la résidence en raison de sa courte durée. Comme nous l'avons mentionné, le centre coordonne cependant plusieurs types de résidence, dont une sous la forme de commande, ce qui vient moduler autrement les paramètres liés à la création. Autant par son format que par son contenu, *Entre ville* (2006) de J.R. Carpenter démontre, comme nous l'avons vu, que la création en résidence peut être conditionnée par certains critères, surtout dans le cas d'une commande d'oeuvre. À La Chambre Blanche, la Résidence *in situ* est axée sur la production et la diffusion de projets intégrant les pratiques installatives ou *in situ*. Comme nous l'avons dit plus tôt, le centre procède par invitation ou par le biais d'échanges internationaux, depuis 2008, en donnant carte blanche aux invités. En accueillant un artiste beaucoup plus qu'un projet, La Chambre Blanche laisse ainsi une grande place au processus créatif, tout en le rendant accessible par l'ouverture des résidences et la tenue d'expositions. Pour le projet *Fantôme* (2010), par exemple, c'est la consultation des archives du centre sur place qui a permis à l'artiste en résidence de développer son travail en dialogue avec le lieu. En proposant aux artistes un soutien technique et matériel important, Est-Nord-Est privilégie plutôt la recherche et la création. Bien qu'un texte de présentation du projet envisagé soit préalable à la

²⁰⁷ *Ibid.*

résidence, les artistes sont invités à s'imprégner des paysages de Saint-Jean-Port-Joli et à expérimenter avec les équipements disponibles. Ce fut le cas de Gwenaël Stamm, par exemple, qui s'est inspiré du mouvement du fleuve en hiver pour la création de *Revoir les glaces* (2006)²⁰⁸. La Résidence en art infiltrant du 3^e impérial se distingue quant à elle par son mode de coproduction²⁰⁹ qui fait des artistes invités et de l'équipe du centre, des collaborateurs. Au cours de ses séjours, l'artiste est non seulement encadré par l'équipe du 3^e impérial, mais travaille de pair avec celle-ci afin de créer un projet qui prend en compte la culture locale de Granby, son environnement et ses communautés. C'est l'œuvre qui est au centre de la création au 3^e impérial et non l'artiste²¹⁰, qui doit d'ailleurs fournir au préalable des pistes de travail quant au projet envisagé. Le désir du centre d'ancrer les projets dans la communauté, en invitant les artistes à infiltrer son quotidien, se situe également au coeur du mandat de l'organisme qui valorise l'engagement social. Le mode de fonctionnement du centre ainsi que son rapport avec les publics viennent donc forcément orienter et faire évoluer la création de l'artiste. Pour ses deux programmes de résidence, Langage Plus mise plutôt sur la production et la diffusion des projets par la tenue d'expositions et la création de publications. Les programmes de résidence détiennent également des thématiques qui s'articulent surtout autour de problématiques territoriales et identitaires, ce qui guide nécessairement la production artistique, comme nous l'avons vu avec *Le vent du Nord* (2015) de Saba Niknam et *Aires de glace* (2015) de Lucie Jean. Pour les Pépinières européennes, la résidence sert même d'outil de « démystification de l'art contemporain », l'artiste s'y voyant parfois attribué le titre de collaborateur, voire de

²⁰⁸ Ayant déjà participé à un séjour de création à Est-Nord-Est à l'été et à l'automne 2005, Stamm était donc déjà familier avec les paysages naturels de Saint-Jean-Port-Joli ce qui contribua à la conceptualisation et à la réalisation de *Revoir les glaces*.

²⁰⁹ « D'un point de vue idéologique, la coproduction est un mode de travail qui déplace la figure de l'artiste de sa position convenue, généralement au centre de la création de l'oeuvre. Ici, c'est l'œuvre qui se place au centre de la création, et auteur de celle-ci gravitent l'artiste et l'équipe du 3^e impérial, ainsi que les collaborateurs ou participants ; tous sont réunis pour former une alliance reposant sur la force créative et les compétences de chacun, sur la qualité de l'engagement envers l'œuvre à réaliser et sur la capacité d'adaptation dans cet accomplissement. » (3^e impérial, *op. cit.*)

²¹⁰ *Ibid.*

médiateur auprès de la communauté locale²¹¹. À Vaste et Vague, c'est le volet recherche et création qui est mis de l'avant par la résidence, qui s'adresse autant aux artistes et aux auteurs qu'aux commissaires. Ces derniers – qui doivent soumettre une idée de projet en amont – bénéficient d'une opportunité de créer, en plus de voir leur travail diffusé dans le cadre d'une présentation publique ou d'une exposition.

Parmi les programmes de résidence de nos six cas, nous pouvons donc observer que La Chambre Blanche, le 3^e impérial et Langage Plus offrent des résidences de production, alors qu'Oboro, Est-Nord-Est et Vaste et Vague misent plutôt sur des séjours de recherche et création. Il est intéressant de noter que les résidences de production semblent plus strictes quant au résultat demandé, qui se voit souvent conditionné par la programmation des lieux et/ou leur mode de fonctionnement. Les centres qui offrent des résidences de recherche et création semblent quant à eux plus flexibles par rapport aux projets réalisés, en mettant plutôt l'accent sur le processus et l'expérimentation.

2.1.2.4 Le financement

Pouvant prendre plusieurs formes – comme le soutien à l'édition et à la diffusion ou le soutien technique et logistique –, les composantes liées au financement consistent en l'apport financier de la structure d'accueil. Dans une perspective typologique, Dissez note une fracture entre les résidences avec allocation et les résidences payantes en France, qu'il nomme « hôtelières »²¹². Bien qu'en Amérique du Nord ce type de résidence se retrouve plutôt aux États-Unis, il est de plus en plus possible de louer un atelier, un studio ou un appartement normalement destiné aux artistes en résidence et

²¹¹ Langage Plus, *op. cit.*

²¹² Yann Dissez, *op. cit.*, p. 59.

ce, dans plusieurs centres au Québec et au Canada²¹³. En tant qu'organismes à but non lucratif soutenant l'expérimentation, les centres d'artistes du Québec subventionnent habituellement, en partie ou en totalité, les artistes qu'ils accueillent en résidence. Lors de sa conférence à l'assemblée générale de Res Artis à Montréal, Goyer-Ouimette affirmait même que l'octroi d'un cachet aux artistes et la gratuité des résidences constituaient des particularités de cette pratique au Québec²¹⁴.

Pour son programme de Résidence pour artistes locaux, Oboro offre un cachet de 500\$ et jusqu'à 250\$ de frais de matériaux ou de transport de matériaux. Les artistes reçoivent également un cachet de 150\$ pour une rencontre avec le public, dont la formule est à déterminer avec le centre. Les lauréats de la Bourse de création pour artistes émergents ont un cachet de 1000\$, alors que les artistes participants aux Ateliers / studios Montréal-Saguenay reçoivent une bourse de séjour-crédation du CALQ de 10 000\$. La Chambre Blanche offre quant à elle des droits de résidence de 1750\$ et rembourse la totalité des frais de transport pour les artistes du Nord-Est de l'Amérique ou la moitié des frais pour ceux qui proviennent d'une autre région. À Est-Nord-Est, les artistes reçoivent un droit de résidence de 1191\$, qui ne couvre toutefois qu'une partie des frais de séjour et de production. Le centre les encourage d'ailleurs à faire une recherche autonome de financement auprès des divers organismes subventionnaires²¹⁵. Le 3^e impérial offre aux artistes en résidence un cachet lors de leur séjour de prospection, un montant pour la production du projet ainsi qu'un droit de diffusion, de reproduction et de communications publiques²¹⁶. Les déplacements sur le territoire et ceux pour se rendre à Granby sont également couverts par le centre.

²¹³ C'est le cas, par exemple, d'Oboro qui offre la location de son studio-résidence, de Vaste et Vague qui permet la location de sa Résidence et d'Est-Nord-Est qui offre à ses membres la possibilité de louer des ateliers libres.

²¹⁴ Geneviève Goyer-Ouimette, *op. cit.*

²¹⁵ Autant au niveau fédéral que provincial, il existe effectivement des bourses au développement où, dans le volet recherche-crédation, la production en résidence est admissible.

²¹⁶ Danyèle Alain, Directrice générale et artistique au 3^e impérial, Entretien téléphonique, 30 octobre 2015.

Pour les Résidences croisées Alsace / Saguenay-Lac-Saint-Jean de Langage Plus, les artistes reçoivent un droit d'exposition de 1500\$, un droit de résidence de 1000\$, un *per diem* de 30\$ ainsi que 1000\$ pour l'achat de matériel. L'aller-retour Montréal-Alma et le transport dans la région du Saguenay-Lac-St-Jean sont également remboursés par le centre. Pour les Pépinières européennes, le CALQ offre une bourse de 4000\$. La participation à cette résidence repose donc sur l'obtention de cette bourse. Les artistes en résidence à Langage Plus bénéficient également jusqu'à 500\$ pour l'impression numérique au centre Sagamie. Quant à Vaste et Vague, le centre offre aux artistes en résidence un cachet de 1000\$ et rembourse les frais de transport jusqu'à un montant maximal de 400\$.

Nous pouvons donc voir que les montants et leurs usages fluctuent en fonction des centres et des divers programmes de résidence. L'octroi d'une bourse du CALQ pour certains séjours, comme les Ateliers / studios Montréal-Saguenay à Oboro et les Pépinières européennes à Langage Plus, témoigne par ailleurs d'un partenariat assez fréquent entre les centres d'artistes et l'instance gouvernementale.

2.1.2.5 L'accueil

Les composantes liées à l'accueil sont considérées comme fondamentales par tous les écrivains et les travailleurs culturels rencontrés par Dissez dans le cadre de ses recherches²¹⁷. En effet, ces derniers qualifient même cette composante comme l'un des principes majeurs contribuant à la réussite d'une résidence²¹⁸. Il s'agit notamment de l'hospitalité des membres de l'équipe du centre, de l'accompagnement de l'artiste par la structure d'accueil et plus concrètement, des conditions de logement, du soutien

²¹⁷ Yann Dissez, *op. cit.*, p. 60.

²¹⁸ *Ibid.*

technique et de l'accès aux ressources matérielles. L'enquête du RCAAQ (2003) révélait d'ailleurs un consensus auprès des structures québécoises et canadiennes répondantes, à l'effet que l'accès aux ressources techniques constituait l'une des particularités de la résidence²¹⁹.

Les conditions d'accueil dans les centres à l'étude sont plutôt disparates, mais on peut tout de même observer des constances quant à l'accès à de l'équipement et à un atelier ainsi qu'à un soutien technique, logistique et artistique. La nature de ces services diffère toutefois d'un organisme à l'autre, variant, par exemple, d'outils de base au laboratoire spécialisé. À Oboro, à Est-Nord-Est et à Langage Plus, on retrouve respectivement des équipements spécialisés pour les nouvelles technologies, le travail du bois, du métal et de la pierre ainsi que l'art numérique grand format. La Chambre Blanche et Vaste et Vague offrent également certains équipements pour les arts multimédias, alors qu'au 3^e impérial, il s'agit plutôt d'outils de base. Ce centre offre cependant une visite guidée personnalisée de la ville de Granby et un soutien à la production unique qui le distingue des autres lieux. Comme nous l'avons vu, le 3^e impérial privilégie effectivement un mode de création selon une approche de coproduction, ce qui fait de l'équipe et des artistes en résidence de réels collaborateurs. Sans intervenir directement dans la création, les autres centres offrent aussi un soutien technique, logistique et artistique. Certains d'entre eux, tels qu'Oboro et Est-Nord-Est, proposent d'ailleurs les services d'un technicien à temps plein. De plus, dans tous les cas, les artistes détiennent un espace d'atelier pour travailler. On remarque sinon des plus grandes variantes entre les programmes à l'étude concernant notamment l'accès à un centre de documentation – que l'on retrouve à La Chambre Blanche, au 3^e impérial, à Langage Plus et à Vaste et Vague –, à une salle d'exposition – disponible à La Chambre Blanche, à Langage Plus et à Vaste et Vague – ainsi qu'à un vélo, qui est offert à Est-Nord-Est, au 3^e impérial et à Vaste et Vague. Bien que la plupart des

²¹⁹ Sylvie Cotton (dir.), *op. cit.*, p. 14.

centres offre un logement aux artistes en résidence, la Résidence pour artistes locaux d'Oboro fait figure d'exception en nous rappelant que les formules destinées aux acteurs de la région du centre n'incluent pas nécessairement un hébergement. Ajoutons que les conditions d'habitation varient aussi entre l'occupation individuelle d'un appartement, comme à Oboro, à La Chambre Blanche, au 3^e impérial et à Langage Plus, et la colocation avec d'autres résidents, comme à Est-Nord-Est et à Vaste et Vague.

Malgré les paramètres variables des programmes à l'étude, l'assistance technique, logistique et artistique dans les centres d'artistes – qui est habituellement assurée par une petite équipe constituée d'environ trois personnes, dont une qui est parfois dédiée au soutien technique – et l'accès aux ressources matérielles constituent sans contredit deux éléments récurrents parmi nos six études de cas.

2.1.2.6 La rencontre

Jugée par Dissez comme étant indissociable des composantes liées à la diffusion, la transmission, la formation et l'accueil, la notion de rencontre est présente dans tous les entretiens qu'il a effectués pour son mémoire²²⁰. Le chercheur affirme d'ailleurs que la rencontre serait peut-être même la constante énoncée par les écrivains qui surpasserait en importance le temps de création²²¹. Il s'agit donc des réseaux et des échanges qui se créent entre les artistes et avec le public au cours d'une résidence. Dans son enquête (2003), le RCAAQ constatait quant à lui que l'échange entre la communauté artistique et l'artiste en résidence était prioritaire pour 93% de ses membres et pour 73% des centres ailleurs au Canada²²². Lisanne Nadeau abonde dans le même sens, dans son

²²⁰ Yann Dissez, *op. cit.*

²²¹ *Ibid.*, p. 62.

²²² Sylvie Cotton (dir.), *op. cit.*, p. 13.

texte « Résidence : concept ou expérience? », en affirmant que l'échange est un paramètre important de la définition de la résidence²²³.

Dans les programmes étudiés, la rencontre se tient autant au début, au milieu qu'à la fin des projets et se déroule auprès de divers groupes. Est-Nord-Est est le seul centre qui invite les artistes en résidence à présenter leur pratique au début de leur séjour, soit lors d'une rencontre conviviale avec le public. Au 3^e impérial et à Langage Plus, la rencontre se déroule surtout dans le cadre des projets qui doivent dialoguer avec la communauté locale (en l'occurrence, selon les projets que nous avons vus, cols bleus, élèves et enseignantes, chômeurs, amateurs de pêche blanche, personnes âgées, communautés autochtones). Précisons que pour les Pépinières européennes, la résidence est utilisée à des fins de médiation par Langage Plus, qui souhaite réaliser « un hommage au défi interculturel et une célébration unissant les cultures différentes²²⁴ ». Au 3^e impérial, la résidence, qui est quant à elle hors de l'espace galerie, constitue plutôt un moyen pour le centre d'offrir des conditions de création intéressantes afin de faire évoluer la pratique de l'art infiltrant²²⁵. Il est intéressant de mentionner que, pour aller à la rencontre d'une communauté, voire même pour s'y insérer, plusieurs artistes en résidence privilégient l'enquête de terrain ou s'inspirent de la tradition de l'observateur participant. Ces emprunts à l'anthropologie témoignent de la nouvelle orientation ethnographique dans l'art contemporain, et plus particulièrement dans les pratiques relationnelles, participatives et d'art communautaires, selon Hal Foster, où l'artiste se présente désormais comme un ethnographe²²⁶. L'historien et critique d'art reste cependant perplexe quant à l'usage de cette approche qui nécessite une bonne connaissance des structures et de l'histoire

²²³ Lisanne Nadeau, *op. cit.*, p. 15.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ 3^e impérial, *op. cit.*

²²⁶ Hal Foster, « L'artiste comme ethnographe, ou la « fin de l'Histoire » signifie-t-elle le retour à l'anthropologie? » (Marine Planche, trad.), dans Jean-Paul Ameline (dir.), *Face à L'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, (catalogue d'exposition), Paris, Centre George Pompidou, 1996, p. 501.

de chaque communauté ainsi qu'une distance critique quasi impossible à établir. Foster nous met même en garde contre cette méthode de recherche *in situ*, qui « peut aussi bien conduire à asseoir l'autorité ethnographique qu'à la contester²²⁷ », ce qui n'empêche toutefois pas plusieurs artistes en résidence au Québec de l'utiliser. Le réseautage entre les artistes constitue un autre type d'échange qui se tient également « pendant » la résidence, comme on peut le voir à Est-Nord-Est et à Vaste et Vague. La cohabitation des artistes au quotidien – qui partagent le même logement pendant leur séjour – favorise ainsi la connivence de ces derniers, mais aussi la rencontre entre les diverses disciplines. La critique d'art Anaël Pigeat note d'ailleurs que la démultiplication récente de ces formules axées sur la rencontre révélerait un besoin très contemporain des artistes « d'éprouver [leur] pratique au contact de celles des autres²²⁸ ». En « ouvrant » la résidence au public dès la troisième semaine de création de l'artiste, qui en est à la moitié de son séjour, La Chambre Blanche se distingue des autres centres en faisant de son programme *in situ* un véritable « laboratoire *in vivo* ». Sans nécessairement poursuivre un désir de médiation, le centre affirme que cette ouverture au public vise à « une déstabilisation de la finitude de l'oeuvre et à une ouverture à la dimension temporelle²²⁹ ». Soulignons finalement que toutes les formules à l'étude comprennent une présentation publique du travail des artistes en résidence – que ce soit lors d'un vernissage, d'un atelier, d'une conférence, d'une installation ou d'une performance – qui s'adresse généralement à la communauté artistique de la région. La rencontre, qui prend plutôt la forme de réseautage, se mêle ici à la diffusion en assurant une certaine visibilité pour l'artiste en résidence.

Comme nous pouvons le voir, la rencontre dans les programmes étudiés s'effectue pour certains entre les artistes, avec la population locale et/ou encore avec la

²²⁷ *Ibid.*, p. 503.

²²⁸ Anaël Pigeat, « Ce que les résidences font à l'art », *Art Press*, n° 95, Décembre 2012, p. 97.

²²⁹ La Chambre Blanche, « Présentation », dans *À propos*, En ligne, s. d. <http://www.chambreblanche.qc.ca/fr/content.asp?page=ChambreBlanche_Mandat>. Consulté le 30 avril 2016.

communauté artistique et ce, à divers moments de production et de diffusion. La teneur de ces activités varie aussi selon les lieux, allant de la causerie en amont ou en aval au projet, à l'événement qui est partie prenante de l'oeuvre. Ainsi, pour des centres qui axent leur séjour sur l'échange avec la communauté locale, comme au 3^e impérial et à Langage Plus notamment, on constate que cette composante vient nécessairement orienter les artistes dans leur création. À La Chambre Blanche, la rencontre entre le public et l'artiste, qui est aussi initiée pendant la résidence, consiste plutôt en une stratégie pour brouiller l'espace et le temps de diffusion et de production, l'oeuvre étant conçue par le centre comme un « déroulement »²³⁰. D'autres programmes de résidence, tels qu'à Est-Nord-Est et Vaste et Vague, misent quant à eux sur une expérience collective en proposant des formules qui se rapprochent d'un contexte de formation ou de séminaire. Étant donné l'encadrement et l'important soutien technique offert par chaque lieu, il va sans dire que les artistes développent, au cours de leur résidence, une relation basée sur l'échange avec les membres de l'équipe du centre qui les accueille.

2.1.2.7 La formation

Un sens plutôt large est accordé aux composantes liées à la formation par Dissez qu'il juge difficilement mesurables, puisqu'elles sont quasi absentes des projets de résidence et des discours d'artistes ou de travailleurs culturels qu'il a étudiés. L'auteur affirme toutefois que la formation entretient des « rapports dynamiques » – qui varient selon chaque projet – avec les composantes liées à la rencontre et à la transmission, mais surtout avec celles liées à l'accueil²³¹. Il s'agit donc de l'apport de connaissances et d'informations dans le programme de résidence, du soutien artistique et technique

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Yann Dissez, *op. cit.*, p. 43.

offert par le centre et de la découverte d'un territoire ou d'une autre discipline par l'artiste.

Dans son programme d'artistes locaux en résidence, Oboro offre aux participants une véritable formation qui correspond à un certain nombre d'heures d'accompagnement technique afin de les initier aux équipements spécialisés. Ces derniers deviennent ainsi autonomes lors de leur séjour, en plus d'avoir appris des notions qu'ils pourront appliquer à d'autres contextes. Sans proposer de formation précise aux artistes en résidence, Langage Plus offre, comme nous l'avons vu, les services d'un technicien spécialisé en création numérique grand format. Les artistes peuvent alors se familiariser avec ce mode de création et ultimement l'utiliser pour la réalisation de leur projet de résidence. À Est-Nord-Est, la découverte de nouvelles disciplines est quant à elle favorisée par les échanges entre les artistes, mais aussi par les équipements qui leurs sont offerts permettant le travail du bois, du métal et de la pierre. À La Chambre Blanche et à Vaste et Vague, les artistes en résidence sont plutôt invités à expérimenter à partir du lieu et des équipements disponibles. La découverte des fils de couleurs par Josée Dubeau, lors de sa résidence à Vaste et Vague en 2013, qui lui a permis « d'amener une perception nouvelle à [s]on travail²³² » est révélatrice à cet égard. Quant à la découverte d'un nouveau territoire, elle constitue une partie importante des résidences du 3^e impérial, de Langage Plus et d'Est-Nord-Est. Par le biais de productions contextuelles, le 3^e impérial mise effectivement sur l'élaboration d'œuvres adaptées à la réalité de Granby. Lors de son premier séjour au centre, l'artiste est même invité à participer à une visite de la ville guidée par un des membres de l'équipe qui lui raconte l'histoire de la ville ainsi que les projets qui s'y sont créés. Langage Plus propose quant à lui deux types de résidence qui, comme nous l'avons vu, sont orientés autour de la thématique du territoire, invitant ainsi les artistes à développer une problématique autour de l'environnement, l'écologie, les cartographies et

²³² Vaste et Vague, « Josée Dubeau - *Lignes de fuite* », *op. cit.*

l'identité culturelle régionale notamment. Une initiative que l'on retrouve également à Est-Nord-Est, qui encourage les artistes à faire des explorations « dans et à partir²³³ » des paysages fluviaux et ruraux de Saint-Jean-Port-Joli.

Dans les programmes de résidence à l'étude, la composante liée à la formation semble particulièrement manifeste à travers la découverte de nouvelles disciplines et de nouveaux territoires, mais aussi par l'approfondissement de certaines compétences. La nature de la formation est ici multiple, l'artiste s'initiant à des compétences relationnelles ou de communication, mais aussi à des secteurs d'activité, des traditions et des milieux nouveaux. On pense notamment à Douglas Scholes qui, en pratiquant un art de la maintenance qui s'effectue plus souvent qu'autrement en solo, a dû démontrer et peaufiner ses aptitudes relationnelles pour sa résidence au 3^e impérial. Celles-ci sont d'ailleurs considérées comme un critère de sélection par le comité, étant donné la nature contextuelle de la résidence²³⁴. Lors de son séjour à Alma, Saba Niknam a plutôt appris des techniques de perlage, de broderie et de fabrication de mocassins lors de ses rencontres avec des membres de la communauté innue, des procédés qu'elle a par ailleurs incorporés au projet *Le vent du Nord* (2015). La résidence de Lucie Jean à Langage Plus lui a quant à elle permis de découvrir une tradition québécoise qui est celle de la pêche sur glace, mais aussi les habitudes de vie des amateurs de cette activité. Cet intérêt pour l'Autre et son histoire découle d'ailleurs de la posture de l'artiste ethnographe que nous avons présentée plus haut. Bien que la formation soit ici une composante récurrente, nous croyons toutefois qu'elle s'ancre dans un contexte beaucoup plus large que celui de la résidence puisque nombre d'artistes contemporains sont appelés à acquérir de nouvelles compétences dans le cadre de divers *workshops*, ateliers ou séminaires par exemple. Dans le cas

²³³ Est-Nord-Est, *op. cit.*

²³⁴ 3^e impérial, *op. cit.*

présent, nous estimons donc que la formation ne constitue pas un trait spécifique de la résidence d'artistes.

2.1.2.8 La transmission

Les composantes liées à la transmission correspondent surtout aux retours par rapport aux populations, selon Dissez, c'est-à-dire à la médiation et aux actions culturelles²³⁵. La transmission recoupe ainsi plusieurs composantes que nous avons vues précédemment, dont celles liées à la rencontre et à la diffusion, mais surtout celles liées à la formation. Il est intéressant de constater que, contrairement à plusieurs auteurs français où la médiation est une visée importante de la résidence²³⁶, cette notion est très peu discutée par les auteurs québécois ou canadiens.

Comme l'avons vu plus tôt, chaque centre à l'étude organise une rencontre entre l'artiste en résidence et le public, que ce soit au début, au milieu ou à la fin du séjour, et sous les formes variées de l'atelier, la conférence, la performance, etc. Pour certains lieux, comme le 3^e impérial et Langage Plus, la médiation culturelle joue un rôle important dans leur programme de résidence, où la population locale doit être directement sollicitée par les artistes. L'ancrage du projet dans la communauté et l'établissement d'un dialogue avec celle-ci sont ainsi au cœur de la résidence du 3^e impérial et des Pépinières européennes de Langage Plus, qui arrivent toutefois à des résultats complètement différents, l'un privilégiant des projets contextuels et éphémères dans la ville et l'autre, des objets d'art qui se voient exposés en galerie. À Vaste et Vague, le développement des publics constitue aussi une partie intégrante du mandat du centre, qui désire sensibiliser la communauté aux arts actuels. Par le biais

²³⁵ Yann Dissez, *op. cit.*, p. 64.

²³⁶ Yvon Lamy et Françoise Liot, *op. cit.* ; Sophie André ; *op. cit.* ; Yann Dissez, *op. cit.* ; Blandine Fauré, *op. cit.*

d'ateliers ou de rencontres avec des groupes ciblés, Vaste et Vague propose diverses activités de médiation culturelle. Comme nous l'avons vu, des visites adaptées aux différents niveaux scolaires – du primaire au collégial – sont offertes gratuitement aux enseignants de la Gaspésie. À La Chambre Blanche, l'ouverture publique de la résidence en cours révèle également un certain désir de démystifier l'acte créateur en le rendant visible et accessible. Quant à Oboro et Est-Nord-Est, la rencontre entre l'artiste en résidence et le public – qui ne tend pas nécessairement vers la médiation – se fait plutôt sous une forme conviviale au moment de la diffusion du travail.

À travers les diverses manières dont le public est sollicité par les résidences, nous pouvons constater que l'importance de la composante liée à la transmission varie selon les programmes. À La Chambre Blanche, à Oboro et à Est-Nord-Est, celle-ci se mêle, par exemple, à la diffusion des projets lors d'événements publics conviviaux. En offrant des activités de médiation à des groupes ciblés, on peut voir qu'à Vaste et Vague, la transmission est plutôt complémentaire au projet artistique. Au 3^e impérial et à Langage Plus, la transmission teinte quant à elle considérablement le processus de création des artistes. Dans ces cas-ci, la résidence semble tournée presque autant vers l'artiste que vers la communauté locale. Une tension peut alors se faire sentir entre une médiation « inhérente » à diverses approches, telles que certaines démarches relationnelles ou documentaires, et une médiation « imposée » par le centre ou le contexte de travail en résidence. En développant déjà un travail autour de la notion d'échange – qui constitue une pratique pour l'une et un thème récurrent pour l'autre –, Giorgia Volpe et Martin Dufrasne n'ont, par exemple, pas eu à ajuster leurs approches au programme du 3^e impérial. Lors de leur participation aux Pépinières européennes à Langage Plus, Lucie Jean et Eva Mayer ont quant à elles dû adapter leur travail – qui est photographique et contemplatif pour l'une ainsi que multidisciplinaire et ancré dans la ville pour l'autre – à la visée médiatrice du programme. L'artiste en résidence – qui partage ses activités entre celles d'un « facilitateur », voire même d'un « passeur

culturel », et d'un créateur – se voit ici partagé entre les finalités esthétiques et politiques d'un tel type de projet²³⁷. Cette « dialectique entre le singulier, soit l'expression de l'artiste, et le collectif, soit la réception de l'œuvre et sa signification symbolique par la collectivité²³⁸ », constitue d'ailleurs, selon Sylvie Lacerte, l'arrière-plan conflictuel de la notion de médiation culturelle.

2.1.2.9 La diffusion

Pouvant prendre plusieurs formes, la diffusion de l'œuvre constitue la dernière composante résidentielle qui occupe, selon Dissez, une place moins importante, voire inexistante, dans le domaine de la littérature en France, contrairement au spectacle vivant ou aux arts plastiques²³⁹. Il affirme que la diffusion – qui est parfois englobée dans un projet culturel – n'est pas complètement distincte de la transmission, en se confondant également à la rencontre et la transmission²⁴⁰. Au Québec et au Canada, la diffusion est un volet important du mandat des centres d'artistes autogérés. En conférence, Goyer-Ouimette affirmait par ailleurs que la possibilité de diffusion du travail des artistes en résidence constitue une particularité de la situation québécoise²⁴¹.

Comme nous venons tout juste de le voir, la diffusion du travail des artistes en résidence à Oboro se fait lors d'une rencontre avec le public, qui peut prendre la forme d'une conférence, d'un atelier, d'une performance, etc. À La Chambre Blanche, la

²³⁷ Julie Simard et Emmanuelle Sirois, dans Jean-Marie Lafortune (dir.), *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, Collection Culture et publics, 2012, p. 118.

²³⁸ Sylvie Lacerte, « La médiation de la culture : Pour qui ? Pourquoi? », dans Jean-Marc Fontan et Eva Quintas (dir.), *Cahiers de l'action culturelle*, vol. 6, n° 2, 2007, p. 15.

²³⁹ Yann Dissez, *op. cit.*, p. 71.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 43.

²⁴¹ Geneviève Goyer-Ouimette, *op. cit.*

résidence est habituellement ouverte au public dès la troisième semaine de création où les visiteurs peuvent assister au développement de l'oeuvre. Au terme de la résidence, le projet est également exposé en galerie. À Est-Nord-Est, les artistes présentent leur démarche artistique et le fruit de leurs recherches à la communauté de Saint-Jean-Port-Joli au début et à la fin de leur séjour. Depuis 1996, chaque résidence est couverte par une publication, dans laquelle se retrouvent des photographies d'œuvres et des textes écrits par les auteurs ou les commissaires invités²⁴². Les projets en résidence sont également diffusés sur les réseaux sociaux. Pour souligner la fin de la résidence, le 3^e impérial organise quant à lui un événement – qui prend la forme soit d'une discussion, installation, performance, etc. – ainsi qu'une rencontre avec l'artiste. Chaque résidence est également couverte et documentée par des cyber-reportages, des capsules vidéo et des publications produites par le centre, qui apparaissent à la fin de chaque cycle d'exploration²⁴³. À Langage Plus, les projets de résidence sont diffusés en galerie lors d'une exposition ou en atelier ainsi que sur les réseaux sociaux. Une publication monographique couleur est également produite par le centre pour chaque artiste participant aux Résidences croisées Alsace / Saguenay-Lac-Saint-Jean. À Vaste et Vague, le travail en résidence est présenté lors d'une exposition en galerie ou lors d'une présentation publique. Il peut également faire l'objet d'activités de médiation culturelle auprès de groupes ciblés. Très actif sur les réseaux sociaux, le centre diffuse les projets de résidence sur *Facebook*, *Instagram* et *Flickr* notamment. Étant accessibles, conviviaux et gratuits, les médias sociaux constituent un outil de diffusion efficace pour plusieurs centres d'artistes²⁴⁴.

²⁴² Richard Noury, Adjoint à la direction à Est-Nord-Est, Correspondance électronique, 5 février 2014.

²⁴³ Ces diverses méthodes d'archivage témoignent des difficultés à documenter les pratiques processuelles qui se déploient dans un espace-temps quasi impossible à récupérer. Dans cette optique, le 3^e impérial effectue, depuis 1984, un important travail de documentation, d'édition, d'archivage et de réflexion afin de conserver certaines traces des projets dans la ville de Granby et ses communautés et qui disparaîtraient autrement.

²⁴⁴ Dans un rapport sur le virage numérique et l'incidence des nouvelles technologies sur les arts commandé par les Organismes publics de soutien aux arts du Canada (OPSAC), on peut lire que « les communautés artistiques en ligne, collectives et engagées [comme les centres d'artistes autogérés, par exemple], ont été parmi les premières à utiliser les technologies des médias sociaux ». Ces dernières

2.1.3 Quelques constantes

Suite à l'étude de ces programmes de résidence d'artistes à l'aune des « composantes résidentielles » élaborées par Dissez, nous avons ciblé certaines récurrences. En effet, bien que le rapport à l'espace, la durée, la visée des résidences, les conditions d'accueil ainsi que l'apport de la transmission et de la formation varient pour chaque programme et chaque centre, le paiement d'un cachet, l'accès aux ressources matérielles, l'implication significative des membres de l'équipe auprès des artistes et la possibilité de diffusion reviennent de manière systématique dans tous les cas étudiés. Ces constats, qui font d'ailleurs écho au portrait des résidences québécoises proposé par Geneviève Goyer-Ouimette, seront brièvement commentés.

2.1.3.1 Le cachet

Comme nous l'avons vu plus tôt, tous les centres à l'étude offrent un cachet aux artistes en résidence qui varient toutefois selon le lieu, les services offerts et la durée du séjour. En plus des droits de résidence, certains lieux – comme Oboro et Langage Plus – couvrent l'achat de matériaux et d'autres centres – tels que le 3^e impérial, La Chambre Blanche, Langage Plus et Vaste et Vague – remboursent en partie ou en totalité les frais de transport. Langage Plus offre également un droit d'exposition et un *per diem*, alors qu'Oboro fournit aux artistes locaux en résidence un cachet supplémentaire pour la tenue d'une rencontre publique. Ceux-ci bénéficient ainsi d'un soutien financier important de la part des lieux d'accueil, mais ils sont tout de même invités à faire des demandes de financement auprès des organismes subventionnaires, qui proposent certains programmes à cet effet.

auraient même contribué à la création et au développement de ces diverses communautés (David Poole et Sophie Le-Phat Ho, *La transition vers le numérique et l'incidence des nouvelles technologies sur les arts*, Gatineau, OPSAC, 2011, p. 16).

2.1.3.2 L'accès aux ressources matérielles

Que ce soit par le biais d'un atelier, d'outils de base ou d'équipements spécialisés, les artistes en résidence dans les centres à l'étude bénéficient tous d'un accès continu à des ressources matérielles diverses. Parmi nos six cas, on en compte d'ailleurs quatre qui offrent des ressources spécialisées, les rendant ainsi plus attractifs pour certains artistes. Avec son Laboratoire nouveaux médias, ses équipements multimédias spécialisés et son expertise technique, Oboro est un pôle important de production et de diffusion des nouvelles technologies au Canada et se présente donc comme un lieu de résidence particulièrement intéressant pour les artistes en nouveaux médias. Bien qu'Est-Nord-Est offre un accès à de l'équipement informatique et à des outils permettant le travail de la pierre et du métal, le centre se spécialise dans la sculpture sur bois. Les projets privilégiant la sculpture et les disciplines connexes constituent même une tendance dans la programmation du centre (*Phosphorous Poisoning* (2015) d'Amir Chasson, sculpture sur bois ; *Le cours des choses (Quand l'arbre tombe)* (2015) de Paul Duncombe, sculpture ; *La clé du paysage* (2014) de Laurent Gagnon, sculpture ; *Jumeaux* (2013) de Gabrielle Conilh de Beyssac, sculpture ; *300 ans d'errance souterraine* (2012) de Christine Comeau, sculpture)²⁴⁵. En s'intéressant surtout aux pratiques *in situ* et installatives, La Chambre Blanche offre, pour sa part, un espace de galerie qui peut être investi temporairement par le processus créatif de l'artiste en résidence. Ce lieu peut donc se révéler attrayant pour des artistes qui voudraient, par exemple, expérimenter la mise en espace de leur projet. En collaboration avec le centre d'artistes Sagamie, Langage Plus offre quant à lui un accès aux imprimantes grand format et les services d'un technicien spécialisé en art numérique. Ce partenariat entre les deux centres témoigne par ailleurs des ententes qui sont souvent réalisées entre les lieux d'accueil – lorsqu'ils n'ont pas les équipements nécessaires – et des organismes locaux, comme c'est aussi le cas à La Chambre

²⁴⁵ Est-Nord-Est, *Publications*, En ligne, 2016. <<http://estnordest.org/publications/>>. Consulté le 2 décembre 2015.

Blanche et à Est-Nord-Est. Quant au 3^e impérial et à Vaste et Vague, leur spécificité ne se manifeste pas nécessairement par le biais des équipements offerts. Leurs installations permettent toutefois à l'artiste en résidence de travailler sur place sans avoir à apporter avec lui tout son atelier. Le mode de coproduction du 3^e impérial pourrait toutefois être intéressant pour les artistes qui désirent collaborer étroitement avec l'équipe du centre.

2.1.3.3 L'implication significative de l'équipe

L'investissement significatif de l'équipe de chaque centre auprès des artistes en résidence – que ce soit au niveau technique, logistique ou artistique – constitue un autre dénominateur commun des programmes étudiés. En résidence à Est-Nord-Est à l'automne 2003, Jean-Yves Vigneau notait l'aide précieuse du technicien Denis Raby, qui « a été déterminante dans le choix de certaines pistes de travail²⁴⁶ ». En résidence au 3^e impérial de 2012 à 2013, l'artiste Camila Vasquez insiste quant à elle sur le soutien et l'accompagnement dont elle a pu profiter tout au long de ses séjours, qui s'exprime notamment dans des conversations, des échanges écrits, des rendez-vous virtuels et d'autres démarches²⁴⁷. De plus, lors d'un entretien téléphonique²⁴⁸ avec Jocelyne Fortin, la directrice de Langage Plus, celle-ci a souligné l'investissement personnel de son équipe au niveau de l'accompagnement des artistes en résidence, allant même parfois jusqu'à l'hébergement de ces derniers. Cette grande implication des membres de l'équipe des centres auprès des artistes se distingue ainsi d'autres programmes, comme les résidences internationales offertes par le CALQ notamment,

²⁴⁶ Jean-Yves Vigneau, dans Franck Michel (dir.), *Memento iv*, Saint-Jean-Port-Joli, Centre de sculpture Est-Nord-Est, 2008, p. 31.

²⁴⁷ Camilia Vasquez, « Témoignages », dans *Résidences*, En ligne, s. d. <<http://3e-imperial.org/t%C3%A9moignages>>. Consulté le 2 décembre 2015.

²⁴⁸ Jocelyne Fortin, Directrice à Langage Plus, Entretien téléphonique, 6 mars 2014.

qui ne proposent pas nécessairement d'encadrement sur place²⁴⁹.

2.1.3.4 La possibilité de diffusion

Tel que vu précédemment, la diffusion du travail des artistes en résidence peut avoir lieu au début, pendant et à la fin du séjour et peut prendre les formes variées de l'exposition, de la publication, de la conférence, de la performance, de l'installation, etc. Présent dans chaque programme étudié, le volet « diffusion » donne une visibilité aux artistes en résidence et permet également un échange avec la communauté artistique, qu'elle soit de Montréal, Québec, Saint-Jean-Port-Joli, Granby, Alma ou de Carleton-sur-Mer. La récurrence de cet élément dans les programmes témoigne par ailleurs de l'importance accordée à la diffusion dans le mandat des centres d'artistes autogérés du Québec, une particularité qui les distingue des autres types d'institutions culturelles au Canada comme à l'international²⁵⁰.

2.1.4 Les principales différences

Après avoir dégagé les constantes entre les programmes de résidence de nos six études de cas, nous avons cru pertinent de dresser leurs principales différences qui nous permettront ultimement d'élaborer une certaine typologie des résidences au Québec. La première différence que nous avons relevée concerne les visées créatrices distinctes de la résidence de recherche et de la résidence de production. En effet, le premier type

²⁴⁹ Véronique Rodriguez, *op. cit.*, p. 153.

²⁵⁰ Lors d'un entretien avec Marie-Josée Lafortune, la directrice du centre d'artistes Optica, celle-ci affirmait avoir mis sur pied, en collaboration avec l'association art3 de Valence, une résidence de recherche pour artistes émergents afin de combler un manque quant à la diffusion de leur travail en Europe. Fondé en 2007, ce programme de résidence répond donc à l'absence de structure de diffusion pour jeunes artistes en Europe, affirme Lafortune, ce qui souligne par le fait même une spécificité des centres d'artistes autogérés du Québec. (Marie-Josée Lafortune, Directrice à Optica, Entretien, 28 février 2014.)

de structure – que l’on retrouve à Oboro, Est-Nord-Est et Vaste et Vague – privilégie le processus et l’expérimentation, alors que le second modèle – que l’on observe au 3^e impérial, à La Chambre Blanche et à Langage Plus – mise plutôt sur la concrétisation d’un projet devant idéalement s’inscrire dans la programmation artistique des lieux. Cette nécessité d’ancrer les œuvres dans la programmation fait écho à la seconde différence que nous avons notée, concernant la nature des projets réalisés. Nous avons ainsi identifié des résidences dont l’axe de recherche est beaucoup plus pointu, et des résidences plus ouvertes quant à la nature des projets demandés. Comme nous l’avons vu avec le 3^e impérial, La Chambre Blanche et Langage Plus, certains programmes exigent que les œuvres produites en résidence se développent autour de problématiques particulières, telles que le territoire ou selon un mode installatif, par exemple, ce qui oriente nécessairement leur contenu. Les programmes plus flexibles par rapport à la nature des projets – comme à Oboro, Est-Nord-Est et Vaste et Vague – n’imposent pas nécessairement une vision ou une direction artistique. L’importance que certains centres accordent au paysage et au territoire naturel nous a ensuite permis d’observer une troisième différence par rapport au contexte de résidence, l’un étant rural et l’autre urbain. En effet, il semble que les lieux d’accueil situés en périphérie des principaux pôles culturels, tels qu’Est-Nord-Est, le 3^e impérial et Langage Plus notamment, aient développé des programmes de résidence qui s’articulent surtout autour de la notion de territoire naturel et de la présence de l’artiste sur celui-ci. Les centres d’artistes qui sont situés dans de grandes villes, comme Oboro et La Chambre Blanche, ne semblent accorder, pour leur part, pas autant d’importance à ces notions, en insistant plutôt sur l’accès à des espaces de travail. Les divers rapports que l’artiste entretient avec la population locale, qui peut résulter des différents liens qu’il développe avec le territoire, nous ont amené à dégager une quatrième différence par rapport à la notion d’échange. Ainsi, certains programmes, comme au 3^e impérial, à Langage Plus et à Est-Nord-Est, se distinguent des autres en situant la rencontre – qu’elle soit avec la communauté ou avec les autres artistes participants – au cœur de l’expérience. Cette dernière agit alors comme un moteur de création. Les formules

orientées vers l'échange, surtout celle entre les pairs, nous ont finalement permis d'identifier une dernière différence entre des résidences pour qui l'expérience des artistes est collective, et d'autres, pour qui elle est individuelle. En accueillant plusieurs artistes à la fois, certaines formules, comme à Est-Nord-Est et Vaste et Vague, impliquent un partage de temps et d'espace, ce qui les rapproche d'un contexte de formation ou de séminaire.

Au terme de ce chapitre, nous avons donc pu cibler des composantes récurrentes parmi les programmes de résidence de nos six études de cas, qui contribueront à la formulation d'une définition de cette pratique adaptée au contexte québécois. Nous avons également pu dégager leurs principales différences, qui nous permettront quant à elles d'élaborer une typologie des structures, dressant ainsi un certain portrait de la résidence dans les centres d'artistes du Québec.

CHAPITRE III

LA RÉSIDENCE D'ARTISTES : UNE PRATIQUE QUI RÉSISTE PARTIELLEMENT À SA DÉFINITION

Nous avons vu au premier chapitre de ce mémoire que la notion de « résidence d'artistes » variait selon la conception et les préoccupations des acteurs du milieu de l'art, et qu'au final, il y avait autant de définitions que d'acteurs. La définition ouverte de la résidence proposée par Yann Dissez s'est alors présentée comme une réponse intéressante à l'impasse définitionnelle constatée au chapitre un, en suggérant un modèle qui est adapté à une pratique dont on ne peut saisir que partiellement les limites. Le second chapitre nous a ensuite permis d'ancrer nos réflexions au sein d'un réseau qui a fortement contribué au développement de cette pratique au Québec, soit celui des centres d'artistes autogérés. Les programmes de résidence de nos six études de cas ont alors été analysés à l'aune des composantes résidentielles élaborées par Dissez, ce qui nous a permis d'identifier certaines constantes ainsi que leurs principales différences. Dans ce troisième et dernier chapitre, nous ferons tout d'abord état d'une typologie de formules qui a émergé de notre analyse des programmes de résidence. Deux principaux usages de cette pratique ont d'ailleurs émané de celle-ci, révélant du même coup deux postures de création distinctes, centrées sur l'atelier ou sur le nomadisme, qui s'étendent à l'art contemporain dans son ensemble. Deux facteurs qui confirment le flou autour du concept de résidence d'artistes seront ensuite identifiés, nous menant finalement à proposer une définition ouverte de cette pratique en constante évolution.

3.1 Une typologie des résidences basée sur leurs différences

Notre typologie des formules, que nous avons dégagée grâce à l'identification des principales différences entre les programmes de résidence de nos six études de cas, gravite autour de trois axes qui sont liés aux composantes résidentielles suivantes : la création, l'espace et l'échange. Sans reproduire exactement le schéma typologique de Geneviève Goyer-Ouimette que nous avons présenté au chapitre un – qui propose un portrait général de la résidence québécoise, tous lieux et disciplines confondus –, la typologie ici élaborée la rejoint sur plusieurs points, ce qui vient d'une certaine manière la consolider.

3.1.1 La création

Dans le premier axe qu'est la création, nous retrouvons la résidence de production et la résidence de recherche, où c'est la nécessité de mener un projet à terme qui distingue la première formule de la seconde. En invitant les artistes à réaliser une oeuvre unique et souvent éphémère qui sera exposée en galerie – en leur donnant accès à un atelier, une salle d'exposition, des équipements spécialisés et un soutien technique –, la formule *in situ* de La Chambre Blanche témoigne bien des visées de la résidence de production. Celle-ci apparaît comme un outil de soutien direct à la création qui permet au centre de produire et de diffuser des projets investissant, dans ce cas-ci, l'approche installative et *in situ*. Le programme d'Est-Nord-Est – qui encourage les artistes à expérimenter par la découverte d'un territoire, de nouveaux médiums et en effectuant des rencontres – témoigne quant à lui des orientations de la résidence de recherche, qui se présente plutôt comme un espace de réflexion et d'exploration. Le processus de création et le ressourcement sont ainsi mis de l'avant par cette formule, dans laquelle le fruit du travail des artistes n'est pas nécessairement exposé.

Au sein du même axe, nous trouvons également la résidence « dirigée » et la résidence « ouverte », qui se distinguent par l'importance accordée à la programmation artistique dans la création. Avec ses activités qui portent principalement sur l'art infiltrant et son mode de coproduction, qui fait de l'équipe du centre et de l'artiste des collaborateurs, le programme du 3^e impérial est un cas exemplaire de la résidence que nous avons nommée « dirigée ». C'est par des paramètres préétablis qu'une telle structure oriente effectivement le travail des artistes en résidence. Ainsi, en invitant les artistes à « habiter le réel » par un investissement dans le tissu social de Granby et en participant activement à la création tout au long de la résidence, le 3^e impérial vient nécessairement conditionner la réalisation des projets. Cette formule privilégie donc un certain type de production – qui dans le cas du 3^e impérial est contextuelle, *in situ* et/ou *in socius* – et permet d'approfondir des problématiques particulières, qui pour ce dernier concernent notamment l'intégration de l'art dans diverses sphères du quotidien et la proximité de la collectivité. La structure d'accueil se présente alors comme un co-créateur, comme un générateur d'oeuvre plutôt qu'un simple diffuseur et « légitimateur »²⁵¹. La résidence de recherche et création offerte à Vaste et Vague consiste quant à elle en un exemple de formule que, faute de terme plus juste, nous avons nommée « ouverte ». Ici, l'artiste en résidence ne voit pas nécessairement son travail dirigé dans une avenue artistique ou dans une autre par le centre, il a carte blanche. Cette formule présente ainsi une certaine flexibilité quant à la nature des projets réalisés, en se proposant surtout comme un espace de recherche et d'exploration²⁵².

²⁵¹ Daniel Béland, *op. cit.*, p. 12.

²⁵² Vaste et Vague, *Appel de dossiers*, En ligne, 2016.
<<http://www.vasteetvague.ca/fr/index.aspx?sec=12>>. Consulté le 10 mars 2016.

3.1.2 L'espace

Dans le second axe, nous estimons que la résidence rurale et la résidence urbaine se distinguent l'une de l'autre par le rapport que la population du lieu des résidences entretient avec l'espace. Bien que, à l'ère de la numérisation et de la globalisation, la ville et la campagne ne s'opposent plus autant²⁵³, le lien que les individus cultivent avec le lieu diffère, à notre avis, d'un contexte à l'autre, générant ainsi des environnements distincts de création pour les artistes en résidence. Avant de détailler cette hypothèse, il importe de définir brièvement les notions d' « espace » et de « lieu » afin de mieux situer notre pensée. Dans *The Lure of the Local : Senses of Place in a Multicentered Society*²⁵⁴, Lucy Lippard décrit le concept de lieu (*place*) comme un fragment de terrain, de ville, de paysage vu de l'intérieur, où s'entrecroisent le familier, les souvenirs et les traces d'un passage²⁵⁵. La notion d'espace (*space*) consiste quant à elle en un paysage (*landscape*) vu d'une certaine distance et d'un seul point de vue. L'auteure affirme qu'un paysage qui a été habité peut devenir un lieu s'il est exploré, ce qui implique une mobilité, mais aussi une certaine intimité²⁵⁶. Selon le géographe et sociologue Bernard Kayser, c'est cette intimité qui caractérise le rapport des ruraux à la localité, au territoire²⁵⁷. Elle serait même l'un des noyaux de la définition de la ruralité contemporaine, qui est appelée à être redéfinie. Ce rapport intime au lieu se manifeste par l'esprit communautaire des ruraux, affirme Kayser, qui développent des relations interpersonnelles serrées, une sensibilité au patrimoine, une relation étroite avec l'environnement naturel et un fort sentiment identitaire²⁵⁸. Le

²⁵³ L'équipe du 3^e impérial a d'ailleurs élaboré le terme de « rurbanité », qui constituait la trame de fond des cycles d'exploration *Instants ruraux* (1997-1999) et *Supra rural* (1999-2002), pour illustrer la porosité actuelle entre la ruralité et l'urbanité.

²⁵⁴ Lucy Lippard, *The Lure of the Local : Senses of Place in a Multicentered Society*, New York, New York Press, 1997, 328 p.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 7.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Bernard Kayser, *Les sciences sociales face au monde rural*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1989, p. 13.

²⁵⁸ *Ibid.*

sociologue Bruno Jean accorde d'ailleurs une fonction politique à l'espace rural qui serait le lieu d'expression d'une identité nationale, puisque « l'affirmation d'une souveraineté suppose toujours un référent territorial concret de cette identité, d'où la nécessité de l'occupation humaine d'un territoire²⁵⁹ ». Le rapport au lieu prend donc ici la forme d'un lien social spécifique²⁶⁰, ce qui vient, selon nous, teinter la réalité des résidences rurales et celle des artistes participants.

Avec la programmation du centre orientée autour de problématiques territoriales et identitaires, invitant les artistes à réaliser des projets en dialogue avec la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean et ses communautés, les résidences offertes à Langage Plus constituent un exemple pertinent de la formule que nous appelons « rurale ». À distance de leur lieu de vie et de ce qui leur est familier, les artistes en résidence à Alma sont invités à découvrir un territoire et ses populations qui nourriront, d'une manière ou d'une autre, leur création. *Aires de glace* (2015) de Lucie Jean, qui consiste en la documentation des habitudes et des habitations des amateurs de pêche blanche, illustre particulièrement bien cette proximité à la localité encouragée par le contexte rural de Langage Plus. En effet, ce projet, qui résulte des promenades de l'artiste française sur la rivière glacée, témoigne d'une fascination de cette dernière pour une pratique traditionnelle québécoise. Dans *Aires de glace*, la ruralité se voit ainsi porteuse d'un patrimoine humain et écologique, mais aussi d'un certain style de vie²⁶¹.

Si c'est la proximité, la relation intime avec la localité qui traduit, à notre avis, la réalité rurale, nous croyons que l'expérience de la ville s'exprime plutôt par une mobilité accrue des individus. C'est à l'aide de cette notion que Michel de Certeau

²⁵⁹ Bruno Jean, *Territoires d'avenir : Pour une sociologie de la ruralité*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 1997, p. 32.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 5.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 42.

distingue d'ailleurs l'espace du lieu, en ce que l'espace est un lieu animé par un déplacement, « un croisement de mobiles », un « lieu pratiqué »²⁶². Le lieu, qui consiste en une « configuration instantanée de positions », reste quant à lui fixe et immuable puisqu'il implique « une indication de stabilité »²⁶³. Pour l'anthropologue Marc Augé, la mobilité entraîne plutôt la formation de « non-lieux ». En s'inspirant de la distinction de De Certeau entre lieu et espace, Augé nomme « non-lieu » un espace qui – contrairement au lieu anthropologique – n'est ni identitaire, ni relationnel, ni historique²⁶⁴. Il s'agit des avions, des aéroports, des trains, des autoroutes, des stationnements, des stations-services... Ces interstices urbains génériques, ces endroits de passage et de transit constituent, selon ce dernier, la mesure de notre époque²⁶⁵. L'intersection serait même devenue le centre nerveux de la ville moderne, affirme le sociologue Guy Bellavance, celle-ci étant désormais un « carrefour de flux », de multiples réseaux, où l'individu est forcé à circuler pour esquiver les collisions²⁶⁶. Cette expérience vécue de la ville correspond par ailleurs en tout point à la figure du flâneur décrite par Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XIXe siècle*²⁶⁷. Symbole de la modernité, le flâneur se caractérise par la mobilité, l'isolement dans la foule et l'anonymat²⁶⁸. Son activité consiste principalement en la déambulation dans la ville, et plus particulièrement dans les rues, où il se fond à la foule constituée d'étrangers. À cet effet, Bellavance note que c'est la possibilité offerte à l'individu de s'effacer dans la foule qui distinguerait la ville d'hier de celle d'aujourd'hui²⁶⁹. La ville actuelle se

²⁶² Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, Tome I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 173.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1997, p. 100.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 101.

²⁶⁶ Guy Bellavance, « Proximité et distance de la ville. L'expérience de la ville et ses représentations », dans Marie Fraser (dir.), *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain* (catalogue d'exposition), Montréal, Optica, 1999, p. 135.

²⁶⁷ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, Paris, Cerf, 1993, p. 434-472.

²⁶⁸ Marie Fraser, « Des lieux aux non-lieux. De la mobilité à l'immobilité », dans Sylvette Babin (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Les éditions esse, 2005, p. 167.

²⁶⁹ Guy Bellavance, *op. cit.*, p. 135.

présente donc, selon nous, comme un espace à s'approprier par la déambulation, permettant à l'individu de disparaître dans la masse.

Les programmes offerts à La Chambre Blanche constituent des exemples de résidence urbaine qui, en privilégiant l'approche *in situ*, invite les artistes à investir un espace, que ce soit en galerie, hors les murs ou sur le *web*. Bien que le centre ne se dédie pas expressément à la production et à la diffusion d'art en milieu urbain, comme Dare-Dare²⁷⁰ notamment, certains artistes en résidence ont tout de même choisi la ville comme lieu d'intervention. C'est le cas de Laurent Di Biase avec *Field Fiction* (2013) qui, comme nous l'avons déjà vu, a puisé dans l'environnement sonore et visuel de Québec afin de tracer un portrait multimédia de la capitale nationale et de ses habitants. Prenant la forme d'une carte géographique virtuelle, *Field Fiction* regroupait les interventions quotidiennes de l'artiste dans la ville, qui se laissait porter par ses déambulations quotidiennes, prenant en quelque sorte la posture du flâneur. En rassemblant ainsi les archives photographiques et sonores de ses actions, Di Biase s'est intéressé à construire un univers alternatif virtuel en dialogue avec son environnement immédiat. *Field Fiction* résulte donc des expériences aléatoires de Di Biase dans la ville de Québec qui est devenue, au fil de ses déplacements, une source infinie de création.

Bien qu'avec *Field Fiction*, la ville se présente comme un moteur de création pour Di Biase, elle est considérée comme un espace globalisé, générique et anonyme – pour Augé et Bellavance – qui se distingue de la ruralité. Nous croyons alors que la résidence urbaine se caractérise également par une certaine indifférence envers le lieu, ce qui correspondrait notamment à des pratiques de résidence plus orientées vers le

²⁷⁰ Depuis 1996, le centre d'artistes de Montréal Dare-Dare mène une réflexion multidisciplinaire sur la question du lieu en art actuel en se dédiant exclusivement à la diffusion de projets hors les murs et d'interventions dans le tissu urbain.

travail en atelier, la recherche intrinsèque de l'artiste et l'*in situ* au sens phénoménologique du terme²⁷¹. On pense, entre autres, à la majorité des programmes d'Oboro à Montréal qui misent exclusivement sur le soutien technique et sur l'accès aux équipements. Précisons en terminant que les formules de « résidence rurale » et de « résidence urbaine » élaborées dans le cadre de cet axe sont de l'ordre de l'hypothèse et non de l'affirmation, résultant d'observations que nous avons menées dans le cadre de nos recherches.

3.1.3 La rencontre

Dans le troisième et dernier axe qui compose notre typologie, c'est l'importance attribuée à la rencontre – qu'elle soit entre les pairs ou avec la communauté – qui différencie la résidence orientée sur l'échange de la résidence axée sur le soutien technique. En conviant les artistes à inscrire leur projet au sein de la communauté de Granby, la résidence de coproduction en art infiltrant du 3^e impérial illustre bien les visées des formules orientées sur l'échange, qui se situent souvent en milieu rural mais pas uniquement²⁷². Cette prise en compte de la population locale par les formules axées sur l'échange pourrait d'ailleurs s'expliquer par le sentiment d'appartenance à la communauté qui caractérise, tel que mentionné plus tôt, la réalité rurale. Jean souligne même une tradition de solidarité, d'accueil et d'entraide chez les ruraux²⁷³. Ce

²⁷¹ Même si les résidences urbaines semblent s'ancrer dans un contexte particulier, qui est celui de la mobilité et de l'anonymat, il faut toutefois noter la visée de plusieurs de ces formules à investir le sens du lieu en travaillant, par exemple, à l'échelle d'un quartier, d'une école, etc. On pense notamment au projet *Entre ville* de J.R. Carpenter qui, comme on l'a vu, s'est intéressée aux multiples langages du Mile End – qu'ils soient oraux, spatiaux, tactiles, visuels ou olfactifs – pour réaliser un collage virtuel des parcelles de son quartier. Dans le cadre de sa résidence à Oboro, l'artiste a donc été amenée à investir son milieu de vie quotidien et la ville comme un vaste bassin de « lieux » identitaires, relationnels et historiques, reprenant ainsi la définition du lieu anthropologique évoquée par Augé.

²⁷² Praxis Art Actuel à Sainte-Thérèse et Dare-Dare à Montréal constituent deux exemples de centres d'artistes qui s'inscrivent dans un contexte urbain et qui détiennent un mandat orienté vers l'échange et la collaboration.

²⁷³ Bruno Jean, *op. cit.*, p. 43.

sentiment d'appartenance contraste alors fortement avec l'expérience urbaine qui se traduit, selon Bellavance, par l'hétérogénéité de ses populations, par la coexistence d'étrangers²⁷⁴. *TRACT* (2003) de Martin Dufrasne illustre bien l'importance accordée à la rencontre avec la communauté par le 3^e impérial, puisque le fonctionnement du projet – qui prenait la forme du centre d'emploi – reposait entièrement sur la participation de la population. En effet, la demande de service, qui se manifestait par le biais d'offres d'emploi, servait ici de prétexte à la participation des passants au processus de l'œuvre et la rémunération assurait quant à elle une collaboration de leur part. On pense également à *Esthétique pragmatique à l'oeuvre en quatre temps* (2010-2011) de Douglas Scholes qui, en partageant l'horaire de travail des cols bleus et en effectuant des tâches similaires aux leurs, a pu échanger quotidiennement avec ces derniers. La tenue d'ateliers de broderie avec les élèves et les bénévoles de l'école Présentation de Marie dans *Le temps donné* (2006-2007) ainsi que la présence de Giorgia Volpe sur les lieux, par le biais d'actions performatives, ont quant à elles contribué à générer une rencontre entre l'artiste et cette communauté. Les programmes de résidence d'Oboro, qui sont surtout axés sur un encadrement logistique et artistique, témoignent quant à eux de la finalité technique de la seconde formule. L'accès aux équipements particuliers et à une assistance technique soutenue est ainsi mis de l'avant par ce type de résidence. En participant à une Résidence pour artistes locaux à Oboro, Anne-Françoise Jacques a, par exemple, pu élaborer un modèle de présentation « moins frontal et plus installatif²⁷⁵ » pour son projet *Inventions non-cataloguées* (2015).

Au sein du même axe, on retrouve également la résidence collective et la résidence individuelle, où c'est un temps et un espace partagés qui différencie la première structure de la seconde. En accueillant jusqu'à quatre artistes par saison, qui partagent

²⁷⁴ Guy Bellavance, *op. cit.*, p. 126.

²⁷⁵ *Ibid.*

le même logement et qui se côtoient au quotidien, le programme d'Est-Nord-Est illustre particulièrement bien les visées de la résidence collective. Cette dernière se rapproche du contexte du *workshop* ou de l'atelier de formation, mais aussi de celui du symposium, en proposant aux artistes une expérience en communauté ; une manière d'apprendre et de travailler que l'on retrouvait d'ailleurs au sein d'universités expérimentales comme le Bauhaus et le Black Mountain College. Quant au second type de formule, à l'image des programmes offerts à Oboro et à Langage Plus notamment, c'est une expérience de résidence plus individuelle qui est offerte. Bien qu'il bénéficie du soutien du personnel du centre, l'artiste travaille plutôt ici en solitaire.

À la lumière de cette typologie, la résidence apparaît comme une opportunité de concrétiser un projet, un lieu de recherche et d'exploration, un espace particulier pour ancrer le travail de l'artiste, un outil de soutien à la création ou une occasion pour ce dernier d'échanger avec ses pairs et la communauté. Selon la vocation des programmes, les artistes en résidence sont appelés à confronter leur pratique à diverses contraintes, qu'elles soient spatiales, temporelles, humaines, matérielles, etc. Ces contraintes établies par les structures d'accueil, qui encadrent les potentialités artistiques tout en les provoquant, se sont révélées être des éléments pivots dans l'élaboration de notre typologie en nous permettant de dégager chacun des axes qui la régissent. En effet, c'est, par exemple, la contrainte spatiale, ou territoriale, qui nous a permis de distinguer la résidence rurale de la résidence urbaine alors que c'est la contrainte de partage qui nous a permis de distinguer la résidence collective de la résidence individuelle. En s'attardant à la nature de ces contraintes et ce, en observant plus particulièrement le type de ressources qui était offert par les divers programmes, nous avons constaté que deux grandes tendances se dessinaient. En effet, d'un côté, il y a les programmes de résidence qui, comme à Oboro notamment, offrent des ressources humaines et matérielles particulières en soutenant l'artiste dans sa

production. De l'autre, nous retrouvons des formules qui, en plus d'assurer l'accès à ces services, présentent le contexte de résidence comme une ressource créative au sein de laquelle les artistes peuvent puiser, tels qu'à Est-Nord-Est et au 3^e impérial par exemple. Dans le premier cas, la résidence consiste donc en un outil de soutien axé sur la production, alors que dans le second, elle constitue plutôt un moteur de création. Cette dernière apparaît ainsi comme une situation qui s'offre à la fois comme la forme éphémère que peut revêtir la création, et le point de départ d'initiatives créatrices.

Ce constat peut rappeler les propos de Claire Doherty qui, dans *Contemporary Art : from Studio to Situation*²⁷⁶, affirme que les « situations » décrivent désormais les conditions sous lesquelles certaines œuvres contemporaines se manifestent, se référant plus particulièrement aux pratiques artistiques pour lesquelles le contexte est souvent le point de départ. La notion de « situation » consiste d'ailleurs, pour l'auteure, en une alternative au terme de « site » qui, selon elle, depuis les quarante dernières années, s'est vu vider de son sens par une trop grande utilisation dans les discours critiques et institutionnels²⁷⁷. Ce changement de vocable témoigne par ailleurs d'un glissement dans les pratiques *in situ* actuelles, qui sont passées d'une compréhension spatiale du lieu d'accueil à une prise en compte de ses paramètres sociaux, culturels, économiques et politiques²⁷⁸. Autrefois appréhendé pour ses données physiques et matérielles, le site est aujourd'hui abordé comme un vecteur discursif et mobile, selon Miwon Kwon, le faisant passer de contexte à contenu²⁷⁹. Or, cette transformation des pratiques *in situ* actuelles, où le site n'est plus une condition préalable à la proposition artistique puisqu'il est généré par le travail des artistes²⁸⁰, amène inévitablement un ajustement du type de support offert par les divers centres de production et de diffusion.

²⁷⁶ Claire Doherty, *Contemporary Art : from Studio to Situation*, Londres, Black Dog, 2004, 191 p.

²⁷⁷ Claire Doherty (dir.), *Situation*, Londres, Whitechapel Gallery, 2009, p. 15.

²⁷⁸ Miwon Kwon, *One place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2002, p. 26.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 26.

3.2 L'émergence de deux tendances

Il est intéressant de mentionner que ces deux principaux usages de la résidence – comme outil de soutien à la production et comme moteur de création – renvoient directement aux propos de Jean-Yves Vigneau qui, alors président du RCAAQ, écrivait dans le bulletin de l'organisme en 1998 :

La résidence ne s'adresse probablement pas à tous les artistes et à toutes les pratiques. Pour certains, l'atelier est le temple dans lequel se fait tout acte de création alors que, pour d'autres, la stimulation de nouveaux lieux, de nouvelles rencontres est la manière même de leur art. Les pratiques de la performance, de l'*in situ* et de l'installation, sans être des champs d'intervention exclusifs, sont probablement celles qui se sont au cours des ans révélées les plus adaptées au concept de résidence. Mais il y a aussi la résidence dans des lieux de production qui donnent accès à des équipements et à des ressources humaines particulières²⁸¹.

Dans ce passage, l'artiste explique effectivement une distinction entre deux types de résidence, soit l'une qui génère une situation, à travers des rencontres et la découverte de nouveaux lieux, et une autre qui offre plutôt un accès à des ressources humaines et matérielles. Ces deux grands usages de la résidence trouvent également un écho dans la typologie des formules élaborée par Johan Poussette dans « *Artists in Flux* »²⁸², en se basant sur son expérience de directeur au Baltic Art Centre²⁸³ en Suède. En effet, pour illustrer son hypothèse – qu'une plus grande flexibilité dans la nature des résidences

²⁸¹ Jean-Yves Vigneau, « Sans titre », *Bulletin du RCAAQ*, vol. 9, n°1, Mars 1998, p. 11.

²⁸² Johan Poussette, « *Artists in flux* », dans Anna Ptak (dir.), *RE-tooling RESIDENCIES. A closer look at the Mobility of Art Professionals*, Pologne, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Pologne, 2011, p. 41-58.

²⁸³ Fondé en 1999 à Visby en Suède, le BAC est une fondation sans but lucratif gérée par un conseil d'administration composé d'universitaires, de travailleurs culturels et d'artistes. Le centre est financé par divers organismes gouvernementaux et se dédie exclusivement, depuis 2007, à l'accueil d'artistes en résidence. Plusieurs programmes ont été mis sur pied depuis, dont une résidence de production pour artistes internationaux, une résidence de recherche pour les artistes, les commissaires et les auteurs des pays nordiques et la résidence AIR_BALTIC, qui investit le contexte géopolitique et socio-historique de la région baltique.

« classiques » est nécessaire afin de répondre au changement dans les méthodes de travail des artistes –, l'auteur oppose la formule « traditionnelle » de la résidence à celles orientées sur le processus et la production. La résidence traditionnelle, telle que l'entend Poussette, est une opportunité pour les artistes de s'extraire de leur quotidien, qui ont accès à un atelier, à du temps et à de l'espace²⁸⁴. Ce type de séjour, qui se présente comme une retraite, permet à ces derniers de travailler librement, en ne se fixant pas nécessairement d'objectifs précis. La résidence orientée sur le processus créatif consiste quant à elle en une occasion pour les artistes d'explorer des nouvelles pistes artistiques, d'effectuer du réseautage et de se repositionner par rapport à leur travail. Contrairement à la formule précédente, celle-ci nécessite, selon l'auteur, un personnel plus actif et un support plus substantiel²⁸⁵. Le lieu d'accueil agit d'ailleurs souvent à titre de médiateur afin de faciliter l'intégration des artistes dans la communauté locale. Ces derniers sont également invités à présenter leur travail dans le cadre d'un événement public, que ce soit une conférence, une visite d'atelier ou une exposition. La visée exploratoire de cette formule, qui intègre le processus de création à même son fonctionnement, se rapproche ainsi de la résidence que nous présentons comme moteur de création. Poussette affirme que la résidence orientée sur la production nécessite, pour sa part, un centre pouvant offrir aux artistes du temps, de l'espace, un soutien technique et artistique ainsi que du financement pour la création d'une nouvelle œuvre²⁸⁶. Certaines formules englobent d'ailleurs toutes les étapes de production d'un projet, alors que d'autres se concentrent soit sur la conception ou sur la finalisation de celui-ci. Le personnel de ce type de résidence consiste surtout en des professionnels de l'art qui mettent à profit leur expertise théorique, technique et financière. En soutenant aussi la réalisation de projets « ouverts », où les résultats des recherches ne peuvent se faire sentir que quelques années plus tard, ce type de formule

²⁸⁴ Johan Poussette, *op. cit.*, p. 44.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 46.

concilie ainsi, selon l'auteur, la recherche artistique, l'innovation et la production²⁸⁷. En accompagnant l'artiste dans la réalisation d'un projet, autant au niveau technique, artistique que financier, cette formule se présente comme un outil de soutien à la production, rejoignant ainsi le second usage que nous avons dégagé de la résidence.

3.2.1 Deux postures de travail distinctes

De ces deux grandes tendances de la résidence, comme outil de soutien à la production et moteur de création, émerge une tension entre la concentration de l'artiste vers son propre travail et la tendance à l'ouverture, à la situation. En effet, dans le cas de la première formule, c'est l'artiste qui, travaillant souvent en atelier, fixe ses propres objectifs en fonction de sa pratique. Cette méthode de création, qui prend souvent la forme d'une retraite, sous-tend ainsi une certaine sédentarité en s'inscrivant en un seul lieu. Dans le cas de la seconde structure, le travail s'entreprend plutôt par le facteur externe du contexte, de la communauté, du territoire. En puisant dans le réel, l'artiste est ici appelé à sortir de l'atelier, ce qui implique une certaine mobilité. Dans *Radicañt : pour une esthétique de la globalisation*²⁸⁸, Nicolas Bourriaud souligne l'insistance du déplacement dans l'art contemporain – provoqué par la globalisation – autour duquel il élabore la figure du « radicañt » qui évoque, selon lui, l'individu du siècle actuel²⁸⁹. À l'image de l'errant, du touriste et de l'immigrant, le radicañt est un perpétuel exilé qui « se développe en fonction du sol qui l'accueille, il en suit les circonvolutions, s'adapte à sa surface et à ses composantes géologiques : il se traduit dans les termes de l'espace où il évolue²⁹⁰ ». Ce dernier se voit ainsi partagé entre le besoin de se lier à son environnement et le déracinement²⁹¹. Bourriaud affirme

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Nicolas Bourriaud, *Radicañt : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, 217 p.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 50

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*

d'ailleurs que l'une des particularités de l'oeuvre d'art contemporaine consisterait en son « potentiel de déplacement²⁹² », lui permettant de dialoguer avec des contextes divers. À l'instar du radicaire, l'artiste en résidence, et plus particulièrement celui qui travaille à partir du réel, affirme un parti pris nomade qui l'amène à s'imprégner du lieu qui l'accueille, tout en gardant en tête son prochain exode.

Deux postures de travail, qui oscillent entre l'atelier et le nomadisme, se trouvent donc au coeur de cette dialectique de la résidence comme outil de soutien de production et comme moteur de création. On comprend alors que la résidence qui se présente plutôt comme une retraite ne correspond pas aux mêmes besoins que celle qui génère des situations. Les artistes qui y participent bénéficient nécessairement d'un type d'encadrement différent qui varie selon leur posture de travail et les contraintes auxquelles ils désirent se confronter. À la lumière de ce constat, la nature de la résidence d'artistes contemporaine semble d'ailleurs varier entre un lieu d'accueil fixe et une formule de création plus ouverte. On observe donc un (ré)ajustement de la résidence pour répondre à la production artistique actuelle, ce qui contribue, selon nous, à la résistance de cette pratique à sa définition.

3.2.2 Une pratique qui fait corps avec l'institution d'accueil

Il est intéressant de noter que les particularités des résidences orientées sur le processus et la production évoquées par Poussette, en se basant sur son expérience au Baltic Art Centre, correspondent en tout point aux caractéristiques des programmes de résidence de nos six études de cas que nous avons identifiées au chapitre deux. Il s'agit, rappelons-le, du financement des projets, d'un soutien technique et artistique important, de la présence active du personnel ainsi que de la possibilité de diffuser le

²⁹² *Ibid.*, p. 117.

travail des artistes. Cette concordance entre modèles québécois et suédois nous a amenée à faire une lecture plus attentive de la manière dont Poussette présentait sa typologie. En se penchant plus particulièrement sur les passages suivants, nous avons ainsi constaté que l’auteur présentait les deux formules en s’attardant au lieu d’accueil plutôt qu’à la structure de la résidence : « *A production residency necessitates a residency centre that can offer artists time and space, support from professional staff and funding to create a new work of art*²⁹³ » et « *The personnel at a production residency tend to consist of professionals who contribute their theoretical, technical and financial expertise to the project*²⁹⁴ ». Cette façon de définir la résidence, en détaillant la structure hôte plutôt que l’objet de la résidence, révèle, à notre avis, une imbrication de cette pratique et de l’institution d’accueil. Celle-ci devient alors non seulement indissociable de l’organisme d’accueil, mais elle s’imprègne également de ses paramètres, tels que son mandat et son mode de fonctionnement par exemple.

3.2.2.1 La résidence d’artistes dans les centres d’artistes autogérés

Qu’en est-il de cette pratique dans les centres d’artistes autogérés du Québec ? Est-ce que les caractéristiques de cette pratique que nous avons dégagées jusqu’à présent ne correspondraient pas plutôt aux paramètres des structures hôtes ? Pour répondre à cette interrogation, nous avons mis en parallèle les particularités des programmes de résidence de nos cas de figure – qui consistent en l’octroi d’un cachet, l’accès aux ressources matérielles, l’implication significative de l’équipe et la possibilité de diffusion – avec le mandat des centres d’artistes autogérés. En consultant le guide de déontologie du RCAAQ (2008), on ne peut que remarquer la concordance qui existe entre la mission des centres et leurs programmes de résidence :

²⁹³ Johan Poussette, *op. cit.*

²⁹⁴ *Ibid.*

Les centres d'artistes participent à l'amélioration des conditions de la pratique artistique, selon deux axes principaux. Ils versent des redevances aux artistes pour l'utilisation de leurs œuvres à des fins de présentation publique sous la forme d'exposition, de publications ou sous tout autre forme de diffusion publique. Ils contribuent financièrement et techniquement à la réalisation de nouvelles œuvres. [...] Les centres d'artistes participent à la création d'un réseau qui facilite la circulation des artistes et l'échange de savoirs, tant au niveau local que national ou international.²⁹⁵

Cette adéquation entre les programmes de résidence et les centres d'artistes autogérés témoigne ainsi de la fusion de cette formule et de la structure d'accueil que nous venons de soulever. Au même titre que les pratiques qui s'inscrivent dans le contexte de résidence pour créer, cette dernière fait désormais corps avec le lieu qui l'abrite. Comme nous pouvons l'observer chez les centres d'artistes, la résidence s'imprègne des paramètres de la structure hôte ce qui les rend difficilement dissociables l'une de l'autre. Cette interpénétration de la résidence et de la structure d'accueil met donc en lumière les limites mouvantes de cette pratique, qui vient d'ailleurs compliquer sa définition, d'autant plus que les types de structures qui hébergent une telle formule sont de plus en plus nombreuses.

3.3 Proposition d'une définition

Au fil de ce mémoire, le sens du concept de résidence s'est présenté comme étant à la fois flou, multiple et contradictoire. En effet, que ce soit – comme nous venons de le voir – en raison du dialogue que la résidence entretient avec la production artistique, nécessitant un réajustement constant pour s'adapter aux méthodes de travail des artistes, ou de la fusion de cette pratique au lieu qui l'abrite, les rendant l'un et l'autre

²⁹⁵ RCAAQ, *Guide de déontologie*, En ligne, 2008, p. 1. http://www.rcaa.q.org/imports/fichiers/Guide_deontologie_08.pdf. Consulté le 22 mars 2016.

indissociables, la définition de cette notion est restée fuyante. Nous n'avons d'ailleurs pu saisir que partiellement les limites du terme, en identifiant des affinités et des apparentements que Wittgenstein nomme « ressemblances de famille ». À l'aide de la liste des « composantes résidentielles » élaborées par Dissez – constituée de celles liées à l'espace, au temps, à la création, au financement, à l'accueil, à la rencontre, à la formation, à la transmission et à la diffusion –, nous avons ainsi pu cibler quatre constantes parmi les programmes de résidences de nos six études de cas, qui rejoignent par ailleurs le portrait de cette pratique proposé par Geneviève Goyer-Ouimette. L'octroi d'un cachet et la gratuité des structures, l'accès aux ressources matérielles, l'implication significative de l'équipe auprès des artistes et la possibilité de diffuser le travail de ces derniers constituent donc les caractéristiques des résidences offertes par les centres d'artistes à l'étude. En reprenant le postulat de Dissez, qui estime qu'« une résidence est un composite [constitué d'] un certain nombre de composantes indispensables qui varient en intensité, entre un minimum et un maximum²⁹⁶ », nous pouvons alors affirmer que les composantes liées à l'accueil, à la rencontre et la diffusion sont à intensité élevée au sein des programmes de résidences dans le réseau des centres d'artistes autogérés du Québec. Nous soutenons alors qu'au « noyau dur » de cette pratique, c'est-à-dire aux composantes que l'auteur juge primaires – qui sont celles liées à l'espace, au temps, à la création et au financement –, s'ajoutent les composantes liées à l'accueil, à la rencontre et à la diffusion, puisque ce sont elles qui créent la spécificité des résidences d'artistes dans les centres d'artistes du Québec, voire même qui les définissent.

En présentant la résidence d'artistes comme un « composite », nous croyons donc en la nécessité de garder ouverte la définition de cette formule qui oscille constamment entre une chose et l'autre, que ce soit un outil de soutien à la production et un outil de médiation, un lieu d'accueil et un moteur de création, l'enracinement et l'exode. C'est

²⁹⁶ Yann Dissez, *op. cit.*, p 42.

le constat d'une situation mitoyenne que nous proposons ici, où la définition de ladite résidence se situe entre une absence de formule universelle et une abondance de manifestations, deux états qui se nourrissent mutuellement. Le caractère insaisissable de cette formule révèle par ailleurs une certaine impermanence quant à sa forme et son contenu, qui échappent tous deux aux descriptions fixistes. Nous croyons par ailleurs que la résistance de la résidence à sa définition serait en fait caractéristique de cette pratique, qui évolue au même rythme que la production artistique et que ses lieux de production et de diffusion. René Payant écrivait, à propos de la définition de l'installation, que « l'enjeu est peut-être à saisir dans l'insistance du mode lui-même, du mode comme réalité de l'oeuvre, autrement dit dans la prégnance de l'oeuvre comme *situation*²⁹⁷ ». Or, ce qui persiste dans notre analyse autour de la définition de la résidence, c'est précisément la « prégnance » de cette pratique comme situation, que ce soit sous la forme éphémère que peut revêtir la création ou le point de départ de réflexions créatrices. Elle se présente dès lors comme un site parcouru et vécu par les artistes, mettant en lumière l'expérience de ces derniers. Claire Doherty affirme d'ailleurs que cette insistance sur l'expérience serait caractéristique des pratiques « situées » qui la considèrent comme un état de flux, de mouvement, faisant de l'espace une entité fragmentée²⁹⁸. Invité à circuler et à séjourner, l'artiste active la résidence par sa présence, en adoptant diverses postures, que ce soit celle de créateur, de médiateur, de « passeur culturel » ou encore celle d'ethnologue. Cette présence de l'artiste serait par ailleurs un préalable, soutient Miwon Kwon, à la réalisation et la présentation des projets orientés sur le site²⁹⁹. L'aspect performatif du mode de fonctionnement de l'artiste serait même devenu un nouveau produit de l'art, soulignait-elle, faisant de l'artiste le principal « véhicule » pour sa concrétisation, sa répétition et sa circulation³⁰⁰. Or, cette compréhension de la résidence contemporaine comme

²⁹⁷ René Payant, *op. cit.*, p. 337.

²⁹⁸ Claire Doherty, *Contemporary Art : from Studio to Situation*, *op. cit.*, p. 10.

²⁹⁹ Miwon Kwon, *op. cit.*, p. 47.

³⁰⁰ *Ibid.*

une situation – où l'artiste est le principal protagoniste – appelle à repenser, voire à redéfinir, cette pratique selon un modèle ouvert et malléable.

CONCLUSION

À l'image de la pratique mouvante et évolutive de la résidence d'artistes, ce mémoire s'est transformé au gré des lectures et des rencontres que nous avons effectuées. Cette enquête autour de la question définitionnelle du concept de « résidence d'artistes » nous a permis d'étudier en détail les divers usages du mot lui-même. Le discours critique et théorique ainsi que les programmes des six centres d'artistes à l'étude ont constitué la matière première de notre analyse, au terme de laquelle nous avons formulé une définition ouverte de la résidence. Étant donné que notre recherche s'ancrait dans le réseau particulier des centres d'artistes autogérés du Québec et que nous avons privilégié l'étude de cas comme mode d'échantillonnage, la constitution d'un corpus s'est imposée. Afin d'assurer une certaine représentativité de la diversité du contexte québécois, nous avons choisi, selon des critères bien précis, les six centres d'artistes suivants : Oboro, La Chambre Blanche, Est-Nord-Est, 3^e impérial, Langage Plus et Vaste et Vague. Pour être sélectionnés, ces derniers devaient effectivement offrir un programme de résidence en arts visuels et médiatiques, en plus d'être membres du RCAAQ. L'importance accordée au volet « résidence » dans le mandat et la programmation des centres, leur localisation géographique ainsi que l'accessibilité de leurs informations ont également été considérées.

Pour retracer les divers usages de cette pratique, nous avons tout d'abord effectué un retour sur ses origines au Québec et au Canada à partir des trois premiers lieux à avoir orienté leur mandat autour de la résidence, soit le Banff Centre, La Chambre Blanche et Est-Nord-Est. Nous avons d'ailleurs observé que, dès ses premières manifestations au Québec et au Canada, l'objet de la résidence semblait vague, oscillant entre des fins de formation, d'expérimentation et de soutien à la création. La comparaison d'une

dizaine de définitions issues du discours critique et théorique a ensuite révélé un flou autour de la notion de résidence, qui voit son sens continuellement modifié par les variables qui l'accompagnent et les diverses interprétations de chaque acteur. La résidence consiste donc en un moment de ressourcement pour l'un et en un lieu public pour l'autre, en un espace de travail pour l'un et en un outil de médiation pour l'autre... Face à cette impasse définitionnelle, nous avons fait intervenir la théorie des « ressemblances de famille » de Ludwig Wittgenstein pour constater que la plupart des descriptions partageaient certaines affinités mais dont la totalité ne s'appliquait toutefois pas à chaque structure ; on pense notamment aux notions d'espace, de temps, de création, d'accès aux ressources, de recherche et de production. La proposition de Yann Dissez, celle où chaque structure se caractérise par la variation en intensité des « composantes résidentielles », s'est alors présentée comme une approche pertinente pour une pratique dont on ne peut saisir que partiellement les limites et ce, peu importe la discipline.

L'étude des programmes des six centres sélectionnés à l'aune de la grille d'analyse de Dissez – qui est constituée des composantes liées à l'espace, au temps, à la création, au financement, à l'accueil, à la rencontre, à la formation, à la transmission et à la diffusion – est alors apparue judicieuse dans la mesure où elle nous a permis de cibler certaines constantes. En nous penchant sur les diverses formules offertes à Oboro, à La Chambre Blanche, à Est-Nord-Est, au 3^e impérial, à Langage Plus et à Vaste et Vague, nous avons effectivement constaté que l'octroi d'un cachet, l'accès aux ressources matérielles, l'implication significative de l'équipe auprès des artistes et la possibilité de diffuser leur travail revenaient dans tous les programmes, recoupant d'ailleurs le portrait de cette pratique tracé par Geneviève Goyer-Ouimette.

L'analyse des diverses formules nous a également permis d'élaborer une typologie des résidences qui gravitent autour des trois composantes suivantes : la création, l'espace

et l'échange. Dans le premier axe, on retrouve la résidence de production et la résidence de recherche ainsi que la résidence dirigée et la résidence ouverte. Au sein du second axe, nous distinguons la résidence rurale de la résidence urbaine en se basant sur nos propres observations. Dans le troisième axe, nous trouvons finalement la résidence orientée vers l'échange et la résidence axée sur le soutien technique ainsi que la résidence collective et la résidence individuelle. Soulignons au passage que ce schéma se veut poreux, et qu'une structure peut évidemment s'inscrire dans plus d'un type de formule à la fois. Il ne s'agit donc pas d'opposer nettement les résidences, mais plutôt de proposer un modèle malléable qui saura rendre compte des formules des divers lieux d'accueil. En tenant compte de leurs motivations et des spécificités de leurs programmes, notre typologie pourrait d'ailleurs être élargie à d'autres types de structures, comme des musées ou des galeries notamment, qui sont aujourd'hui nombreuses à abriter de telles initiatives. Celle-ci pourrait également être opératoire pour d'autres contextes d'art autogérés et subventionnés, que ce soit au Canada, aux États-Unis ou en France.

À partir de cette typologie, nous avons dégagé deux principaux usages de cette pratique, à savoir la résidence comme outil de soutien à la production et comme moteur de création. Un rapprochement entre la résidence et la notion de « situation » développée par Claire Doherty a alors été effectué afin d'évoquer un changement dans la compréhension du « site » au sein des pratiques *in situ* actuelles, où il est passé de contexte à contenu. Nous croyons d'ailleurs que cette transformation de la perception du site, qui à une plus grande échelle démontre un changement dans les méthodes de travail des artistes, aurait contribué à la mutation de la nature de la résidence que nous avons observée. Oscillant entre un lieu d'accueil et une formule de création ouverte, la résidence contemporaine est effectivement devenue un autre site à investir par les artistes, qui l'appréhendent désormais comme un vecteur discursif et mobile. La nature de cette pratique se voit ainsi modulée par la pratique des artistes, qui sont appelés à

être plus mobiles en quittant l'atelier. Pour reprendre les propos de Johan Poussette, une plus grande flexibilité dans la nature de cette formule est donc essentielle pour pouvoir répondre aux besoins changeants des artistes. Or, le dialogue qu'entretient la résidence avec la production artistique nécessite une certaine malléabilité de la part de cette structure afin de pouvoir s'y ajuster. La nature mouvante et évolutive de la résidence semble donc être caractéristique de cette pratique, consolidant ainsi sa résistance à la définition.

La concordance entre modèles de résidence québécois, qui résulte de notre étude de cas, et suédois, qui découle de l'expérience de Poussette à titre de directeur au BAC, nous a ensuite permis d'identifier un autre facteur qui confirme la résistance de cette pratique à sa définition, soit la fusion de cette dernière et du lieu qui l'abrite. En effet, à partir des descriptions des formules orientées sur le processus et la production de Poussette, nous avons constaté qu'elles traitaient du lieu d'accueil plutôt que de l'objet même de résidence. Ici, c'est le centre qui offre aux artistes du temps, de l'espace, un personnel qualifié et du financement et non pas la résidence en tant que telle, contrairement à ce que nous avons vu tout au long du mémoire. L'adéquation des programmes offerts par les centres à l'étude et de la mission des centres autogérés du Québec a d'ailleurs confirmé cette observation. En effet, les notions de financement, de diffusion, d'accueil et d'échange – qui caractérisent les formules offertes par nos études de cas – se retrouvent presque intégralement dans le mandat du réseau, à travers le versement des redevances aux artistes, la présentation publique des œuvres et leur circulation, l'offre d'un soutien technique et la création d'un réseau facilitant l'échange de savoirs. La distinction entre la résidence et le lieu qui l'abrite, qui est dans ce cas-ci le centre d'artistes autogéré, nous semble ainsi particulièrement difficile à établir puisque cette dernière semble s'imprégner des paramètres de la structure hôte, et vice versa. Nous croyons donc que les paramètres de cette pratique varient en fonction de l'institution qui l'accueille. Or, étant donné les divers types de structures

qui hébergent une telle formule, les limites de cette dernière seraient mouvantes, ce qui consolide la résistance de cette pratique à sa définition.

Au fil de plusieurs étapes d'analyse et d'interprétation, la question définitionnelle de la résidence d'artistes a été problématisée, interrogée voire même, résolue. Que ce soit en raison du dialogue que cette dernière entretient avec la production artistique ou de son imbrication dans les lieux qui l'abrite, nous avons constaté que la résidence est une pratique en réajustement perpétuel, ce qui rend les limites de ce concept particulièrement difficiles à saisir. Nous croyons d'ailleurs que la résistance de cette pratique à sa définition serait en fait constitutive de cette formule et qu'il est nécessaire de l'appréhender comme un concept ouvert, au sens où l'entendait Weitz pour le concept d'art. Pour le philosophe, « les conditions d'application d[u] concept [ouvert] peuvent être amendées ou corrigées, contrairement au concept clos pour lequel il est possible de dégager « des conditions nécessaires et suffisantes³⁰¹ ». En abordant la résidence comme un composite, qui se caractérise par un certain nombre de composantes et par leur divers degré d'intensité, Dissez misait lui aussi sur l'ouverture de ce concept dans son mémoire. L'analyse des programmes de nos six études de cas, selon la grille d'analyse de Dissez, nous a ainsi permis de constater que les composantes liées à l'espace, au temps, à la création et au financement étaient à forte intensité dans les résidences des centres d'artistes autogérés du Québec. Ce portrait de la résidence québécoise a d'ailleurs été étoffé par l'élaboration d'une typologie, qui nous a également permis de recenser et de développer diverses dénominations pour désigner la résidence.

Outre l'ouverture du concept de résidence, c'est aussi la prégnance de cette pratique comme situation qui émerge de la présente recherche. En effet, la résidence apparaît comme telle en s'offrant à la fois comme la forme éphémère que peut emprunter la

³⁰¹ Danielle Lories, *op. cit.*, p. 217.

création et le point de départ d'initiatives créatrices. Elle se présente comme un site parcouru et vécu par l'artiste, mettant l'accent sur l'expérience de ce dernier qui en devient le principal protagoniste. L'artiste active ainsi la résidence par sa présence, en adoptant les diverses postures de créateur, de médiateur, de « passeur culturel » ou encore d'ethnologue. Ce dernier développe alors une certaine proximité – qui est converti en expertise selon Kwon – à un endroit, à un discours ou à une communauté, qui est quant à lui transformé en contenu³⁰². Au même titre que le site dans les pratiques *in situ* actuelles, la résidence est aujourd'hui abordée comme un ensemble de circonstances, une position géographique, un récit historique, un agenda social et politique³⁰³. En reposant sur le déplacement, la pratique de la résidence fait constamment appel à la « faculté d'acclimatation³⁰⁴ » des artistes. Les œuvres et les réflexions qui émergent de ces séjours découlent ainsi de ces « acculturations temporaires³⁰⁵ », de cet enracinement ayant en trame de fond l'exode, qui sont le propre de l'art radican.

Cette analyse de la résidence du point de vue de l'artiste constitue une piste de recherche qui mérite d'être approfondie d'avantage. Les artistes ne sont cependant plus les seuls acteurs culturels à être sollicités par de telles formules, comme nous pouvons le voir avec l'avènement récent des résidences d'auteurs et de commissaires, qui constituent une autre question pertinente à creuser. Ces différents angles de recherche révèlent qu'il est alors possible d'étudier cette pratique autant du point de vue de l'artiste que des organismes qui la soutiennent, autant comme création artistique que comme formule et structure. Il serait d'ailleurs intéressant d'observer cette pratique dans le cadre d'autres types d'institutions, que ce soit un musée, une galerie d'art, un établissement scolaire ou un centre communautaire.

³⁰² Miwon Kwon, *op. cit.*, p. 51.

³⁰³ Claire Doherty, *op. cit.*, p. 9.

³⁰⁴ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 54.

³⁰⁵ *Ibid.*

À travers l'étude des multiples usages de cette formule, nous avons voulu « réinvestir » de sens le terme de « résidence d'artistes », qui a ultimement *résisté* à notre tentative de définition. René Payant écrivait, à propos de l'installation, que l'usage de la notion dans les années 1980 traçait une volonté de détachement de la modernité artistique, « cet après »³⁰⁶. L'historien de l'art avait effectivement constaté que l'installation correspondait au « nom postmoderne » de l'œuvre d'art, marquant une certaine distanciation avec les formes modernes artistique³⁰⁷. Au terme de notre analyse, il semble que la notion de « résidence d'artistes » soit quant à elle utilisée pour souligner ce « pendant », cet *ici* et *maintenant* qui caractérise l'art actuel. À un art qui investit le réel, s'impose donc un mode de création vivant.

³⁰⁶ René Payant, *op. cit.*, p. 338.

³⁰⁷ *Ibid.*

FIGURES

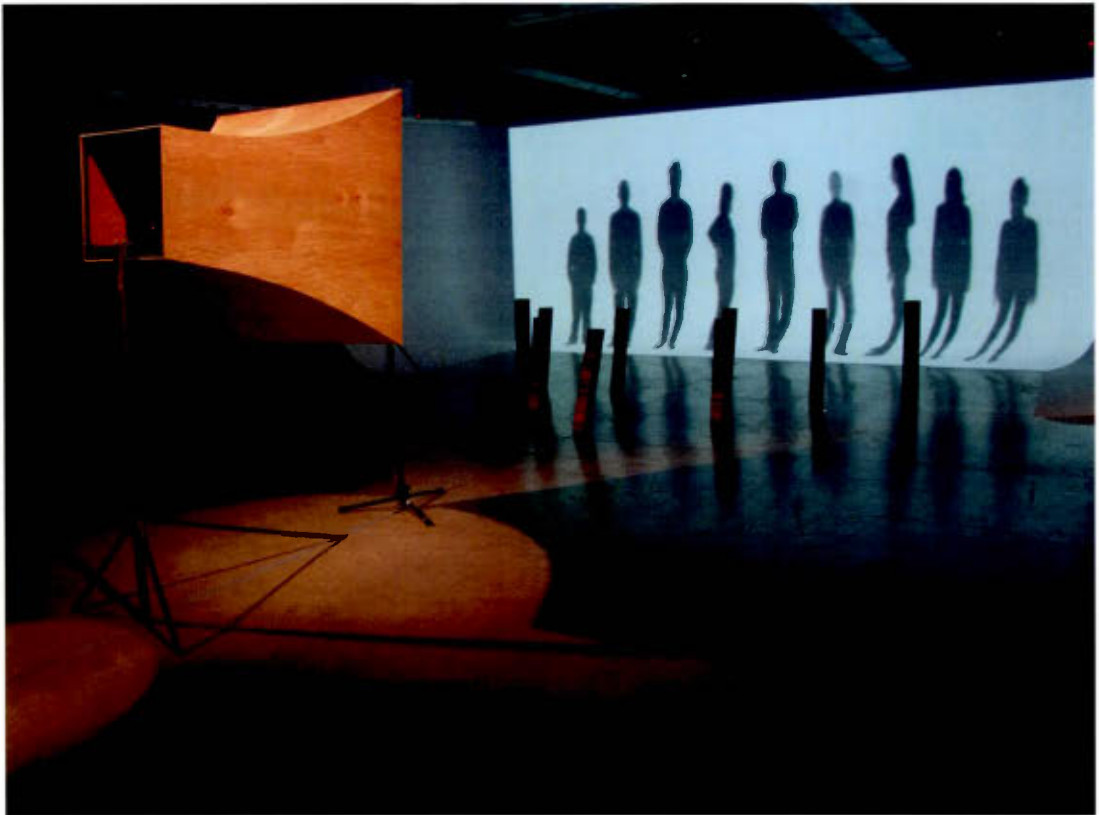


Figure 2. 1 Josée Brouillard et Steffie Bélanger, *Résonance visuelle*, 2012, installation sculpturale et vidéographique, vue de l'installation dans le cadre de son exposition à Oboro, Montréal. Photo Josée Brouillard.

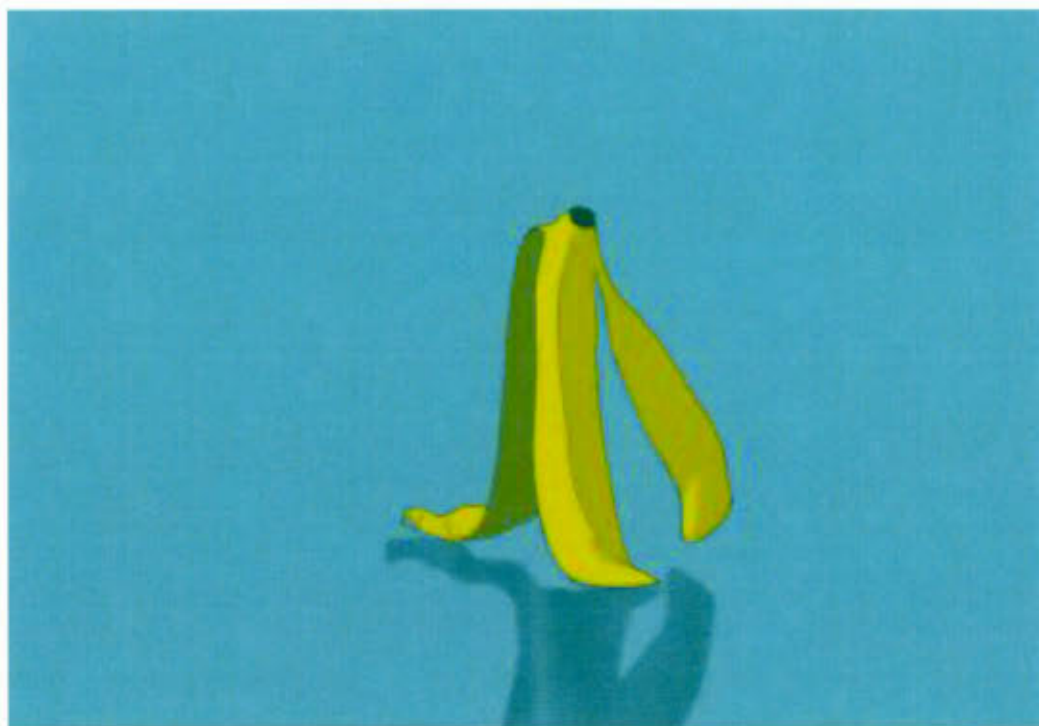


Figure 2. 2 Sabrina Côté, *Leitmotiv*, 2015, capture d'écran, vidéo. Photo Sabrina Côté.

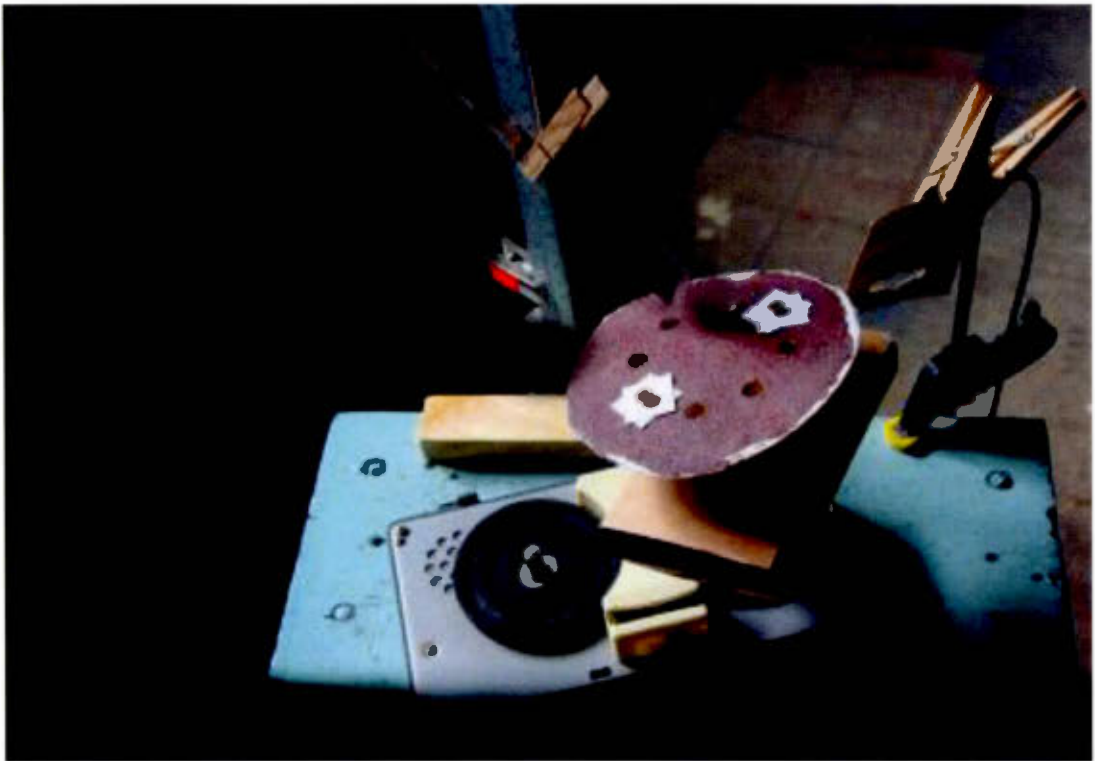


Figure 2. 3 Anne-Françoise Jacques, *Inventions non-cataloguées*, 2014, détail, installation performative et audio, vue de l'installation dans le cadre de son exposition au centre d'artistes Arnica, Kamloops. Photo Anne-Françoise Jacques.

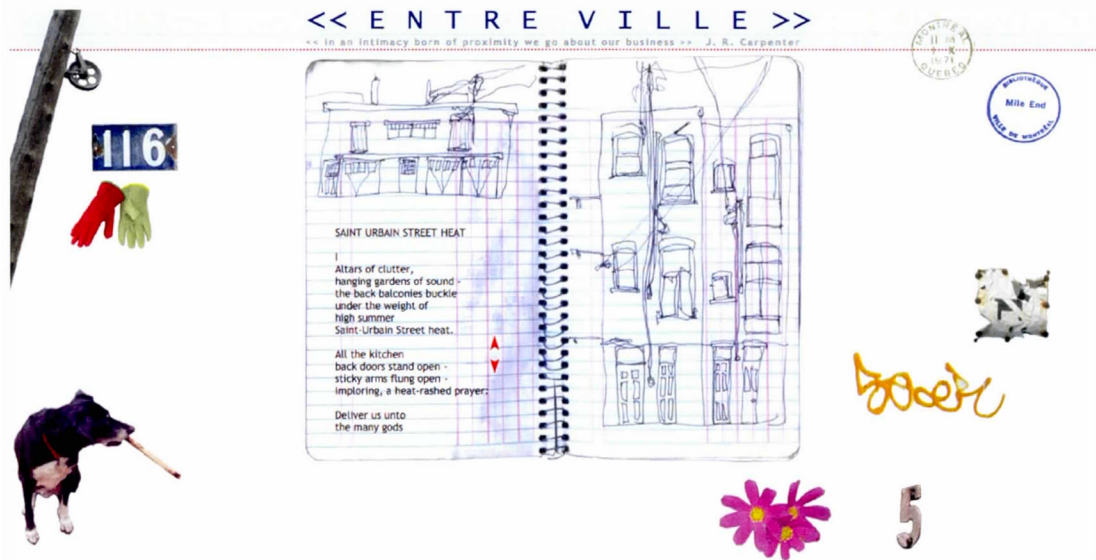


Figure 2. 4 J.R. Carpenter, *Entre ville*, 2006, capture d'écran, web. Site Internet <http://luckyssoap.com/entreville/>.



Figure 2.5 Pablo Rasgado, *Fantômes*, 2011, détail, installation *in situ*, vue de l'environnement lors de son exposition à La Chambre Blanche, Québec. Photo Yvan Binet.



Figure 2. 6 Laurent Di Biase, *Field Fiction*, 2013, capture d'écran, *web*. Site Internet <https://vimeo.com/71747180>.



Figure 2. 7 Gwenaël Stamm, *Revoir les glaces*, 2006, installation *in situ*, Est-Nord-Est, Saint-Jean-Port-Joli. Photo Est-Nord-Est.



Figure 2. 8 Sandra Tannous, *Source*, 2002, sculpture de bois, 295 x 216 x 216 cm, localisation inconnue. Photo Sandra Tannous.



Figure 2.9 Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'oeuvre en quatre temps*, 2010-2011, intervention *in situ*, Granby. Photo Patrick Beaulieu.



Figure 2.10 Giorgia Volpe, *Le temps donné*, 2007, performance et intervention *in socius*, vue d'une action dans un corridor de l'école Présentation de Marie, Granby. Photo Nina Dubois.



Figure 2.11 Martin Dufrasne, *TRACT*, 2003, détail, performance et installation *in situ*, local commercial de la rue Principale, Granby. Photo 3^e impérial.



Figure 2.12 Saba Niknam, *Le vent du Nord*, 2015, détail, encre et feuilles d'or sur papier, vue des dessins dans le cadre de leur exposition à Langage Plus, Alma. Photo Dominique Gobeil.



Figure 2.13 Marie Prunier, *Les patineuses*, 2011, détail, photographie numérique, Langage Plus, Alma. Photo Marie Prunier.



Figure 2. 14 Lucie Jean, *Aires de glace*, 2015, détail, photographie numérique, Langage Plus, Alma. Photo Lucie Jean.



Figure 2. 15 Eva Mayer, *Tous les jours sont des adieux*, 2009, détail, installation photo, vue de l'installation dans le cadre de son exposition à Langage Plus, Alma. Photo Langage Plus.



Figure 2. 16 Josée Dubeau, *Lignes de fuite*, 2003, détail, dessin *in situ*, vue de l'installation dans le cadre de son exposition à Vaste et Vague, Carleton-sur-mer. Photo Vaste et Vague.



Figure 2. 17 Florence Le Maux, Jane Norbury et Will Menter, *transiTERRE*, 2008, détail, installation et performance *in situ*, vue de l'installation dans le cadre de son exposition à Vaste et Vague, Carleton-sur-mer. Photo Vaste et Vague.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

ALAIN, Danyèle, (dir.), *L'envers de l'endroit*, Granby, 3^e impérial - centre d'essai en art actuel, 2015, 171 p.

ALAIN, Danyèle (dir.), *Terrains d'entente 2002-2003*, Granby, 3^e impérial - centre d'essai en art actuel, 2005, 48 p.

AUGÉ, Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1997, 195 p.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Paris, Cerf, 1993, 972 p.

BOURRIAUD, Nicolas, *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, 217 p.

CHAUDOIR, Philippe (dir.), *Les résidences d'artistes en questions*, Lyon, Agence Musique de Danse Rhône-Alpes, Coll. Clef de 8, 2005, 92 p.

DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien, Tome I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 349 p.

DE LAJARTE, Isabelle, *Du village de peintres à la résidence d'artistes*, Langres, Éditions L'Harmattan, Coll. Logiques sociales, 1999, 181 p.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, 186 p.

DOHERTY, Claire (dir.), *Situation*, Londres, Whitechapel Gallery, 2009, 238 p.

DOHERTY, Claire, *Contemporary Art : from Studio to Situation*, Black Dog, Londres, 2004, 191 p.

FORTIN, Andrée, *Nouveaux territoires de l'art. Régions, réseaux, place publique*, Québec, Nota Bene, 2000, 295 p.

FRASER, Marie, « Des lieux aux non-lieux. De la mobilité à l'immobilité », dans Sylvette Babin (dir.), *Lieux et non lieux de l'art actuel*, Montréal, Les éditions esse, 2005, p. 166-189.

JACOBS, Michael, *The Good and Simple Life : Artist colonies in Europe and America*, Londres, Oxford Phaidon, 1985, 192 p.

JAHN, Marisa, *Byproduct : on the excess of embedded art practices*, Toronto, YYZ Books, 2010, 192 p.

JEAN, Bruno, *Territoires d'avenir : Pour une sociologie de la ruralité*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 1997, 318 p.

KAYSER, Bernard, *Les sciences sociales face au monde rural*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1989, 145 p.

KWON, Miwon, *One place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2002, 218 p.

LAFORTUNE, Jean-Marie Lafortune (dir.), *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, Collection Culture et publics, 2012, 222 p.

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, 1323 p.

LAMOUREUX, Ève, *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Les Éditions Écosociété, 2009, 268 p.

LAMY, Yvon et Françoise LIOT, « Les résidences d'artistes : le renouvellement de l'intervention publique dans le domaine des arts plastiques : enjeux et effets », dans Jean-Paul Callède (dir.), *Métamorphoses de la culture. Pratiques et politiques en périphéries*, Aquitaine, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2002, p. 213-234.

LEIGHTON. David S. R., *Artists, Builders and Dreamers : 50 years at the Banff School*, Toronto, McClelland and Stewart, 1982, 160 p.

LIPPARD, Lucy, *The Lure of the Local : Senses of Place in a Multicentered Society*, New York, New York Press, 1997, 328 p.

LÜBBREN, Nina, *Rural Artists' Colonies in Europe, 1870-1910*, Manchester, Manchester University Press, 2001, 256 p.

MADOFF, Steven Henry (dir.), *Art School (Propositions for the 21st century)*, Cambridge-Londres, MIT Press, 2009, 373 p.

MICHEL, Franck (dir.), *Memento iv*, Saint-Jean-Port-Joli, Centre de sculpture Est-Nord-Est, 2008, 128 p.

MICHEL, Franck (dir.), *Memento 3*, Centre de sculpture Est-Nord-Est, Saint-Jean-Port-Joli, 2004, 129 p.

NADEAU, Lianne (dir.), *Résidence 1982-1993*, Québec, La Chambre Blanche, 1995, 318 p.

PAYANT, René, « Une ambiguïté résistante : l'installation » [1985], dans *Vedute. Pièces détachées sur l'art. 1976-1987*, Laval, Éditions TROIS, 1987, p. 335-338.

POUSSETTE, Johan, « *Artists in flux* », dans Anna Ptak (dir.), *RE-tooling RESIDENCIES. A closer look at the Mobility of Art Professionals*, Pologne, A-I-R Laboratory at Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, 2011, p. 41-58.

RODRIGUEZ, Véronique, « Artistes en résidence », dans Guy Bellavance (dir.), *Monde et réseaux de l'art. Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Liber, 2000, p. 145-157.

SAGER, Juan, *A practical course in terminology processing*, Amsterdam-Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 1990, 254 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logicophilosophicus, suivi de Investigations philosophiques* [1961], trad. depuis l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, (1961), 1999, 364 p.

Articles de périodiques

BISHOP, Claire, « *The Social Turn : Collaboration and its Discontents* », *Artforum*, Février 2006, p. 178-183.

DESLOGES, Josianne, « Fantômes, de Pablo Rasgado : quand les murs parlent », *Le Soleil*, En ligne, 17 décembre 2011. <<http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/expositions/201112/16/01-4478691-fantomes-de-pablo-rasgado-quand-les-murs-parlent.php>>. Consulté le 10 février 2016.

KWON, Miwon, « *One Place after Another: Notes on Site Specificity* », *October*, n°80, Printemps 1997, p. 85-110.

LACERTE, Sylvie, « La médiation de la culture : Pour qui ? Pourquoi? », dans Jean-Marc Fontan et Eva Quintas (dir.), *Cahiers de l'action culturelle*, vol. 6, n°2, 2007, p. 15-19.

LALONDE, Catherine, « Viser l'international, un studio à la fois », *Le Devoir*, 4 mars 2016, En ligne. <<http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/464646/viser-l-international-un-studio-a-la-fois>>. Consulté le 25 mars 2016.

LORIES, Danielle, « Philosophie analytique et définition », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 83, n°58, 1985, En ligne, p. 214-230. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0035-3841_1985_num_83_58_6356>. Consulté le 28 avril 2016.

MORELL, Amish (dir.), « *Residencies* », *C Magazine*, n°119, Automne 2013, 64 p.

PIGEAT, Anaël, « Ce que les résidences font à l'art », *Art Press*, n°95, Décembre 2012, p. 94-97.

VIGNEAU, Jean-Yves, « Sans titre », *Bulletin du RCAAQ*, vol. 9, n°1, Mars 1998, p. 11.

WEITZ, Morris, « *The Role of Theory in Aesthetics* », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n°XV, 1956, p. 27-35.

Articles de dictionnaire ou d'encyclopédie

Dictionnaire français Larousse, « résidence », En ligne, s. d. <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9sidence/68603>>. Consulté le 30 avril 2016.

SÉMIN, Didier, « Black Mountain College », dans *Encyclopædia Universalis*, s. d., En ligne. <<http://www.universalisedu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/black-mountain-college/>>. Consulté le 19 mars 2015.

Catalogues d'exposition

BELLAVANCE, Guy, « Proximité et distance de la ville. L'expérience de la ville et ses représentations », dans Marie Fraser (dir.), *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain*, (catalogue d'exposition), Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 1999, p. 125-139.

FOSTER, Hal, « L'artiste comme ethnographe, ou la « fin de l'Histoire » signifie-t-elle le retour à l'anthropologie? » (Marine Planche, trad.), dans Jean-Paul Ameline (dir.), *Face à L'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, (catalogue d'exposition), Paris, Centre George Pompidou, 1996, 620 p.

Communication

GOYER-OUIMETTE, Geneviève, « Portrait des résidences offertes au Québec », Communication donnée à la douzième assemblée générale de Res Artis, Montréal, 2010, En ligne. <<http://resartis2010.rcaa.q.org/archives.php?lang=fr>>. Consulté le 28 février 2014.

Entrevue

TÉLÉ-QUÉBEC, *Entrevue télévisuelle réalisée avec Josée Dubeau*, Carleton-sur-Mer, En ligne, 2013. <<https://vimeo.com/66961846>>. Consulté le 10 octobre 2015.

Mémoires

ANDRÉ, Sophie, « L'inscription de la résidence d'artistes en milieu rural et sa pertinence dans le développement culturel local », Mémoire de maîtrise, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2003, 117 p.

BEHNKE, Karyn Elyse, « *Who does the artist's residency serve? Three Case Studies : Skowhegan School of Painting and Sculpture, The MacDowell Colony, Vermont Studio Center* », Mémoire de maîtrise, New York, Université Columbia, 2007, 52 p.

DISSEZ, Yann, « Habiter en poète. La résidence d'écrivain, une présence de la littérature au monde », DESS, Lyon, Université de Lyon, 2004, 92 p.

FARNAULT, Déborah, « La vocation des résidences d'artistes : le cas de deux résidences d'artistes dans l'état de New York », Mémoire de maîtrise, Strasbourg, Université Robert Schuman, 2009, 210 p.

FAURÉ, Blandine, « Les résidences d'artistes : quand l'art interroge l'identité de la bibliothèque », DESS, Lyon, Université de Lyon, 2013, 107 p.

Archives

Banff Centre, *A Turning Point: An Advanced Conservatory of the Arts in Banff*, [rapport gouvernemental], [1978], *President's Office fonds*, (PR.01.05.05.), Bibliothèque et archives Paul D. Fleck.

MoMa PS1, *Series I: Curatorial and Exhibition Records in the Museum of Modern Art Archives*, [En ligne], 2012, MoMa, New York. <http://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/MoMAPS1_>. Consulté le 4 février 2015.

Rapports

BELLAVANCE, Guy, *Le secteur des arts visuels au Canada : Synthèse et analyse critique de la documentation récente*, Montréal, Institut national de la recherche scientifique - Centre Urbanisation Culture Société, 2011, 257 p.

BURGESS, Marilyn et Maria De ROSA, *Rapport. Le rôle distinct des centres d'artistes autogérés dans l'écosystème des arts visuels au Canada*, Montréal, En ligne, MDR Burgess Consultants, 13 octobre 2011, 70 p. <<http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/5E88B155-1FF3-4EB2-A32D-DF852F92F2EC/0/FINALREPORTARCStudyFRFrenchChartsAddedSP.pdf>>. Consulté le 8 février 2013.

COTTON, Sylvie (dir.), *Étude sur l'accueil d'artistes en résidence dans les centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, Montréal, En ligne, RCAAQ (Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec), Février 2003, 27 p. <http://www.rcaa.qc.ca/fichier/service/pdf/accueil_dartistes_en_rsidence.pdf>. Consulté le 12 septembre 2013.

POOLE, David et Sophie LE-PHAT HO, *La transition vers le numérique et l'incidence des nouvelles technologies sur les arts*, Gatineau, OPSAC (Organismes publics de soutien aux arts du Canada), 2011, 68 p.

Publication gouvernementale

CALQ (Conseil des art et des lettres du Québec), *Les résidences de création du Conseil des arts et des lettres du Québec*, Montréal, Gouvernement du Québec, En ligne, 2012, 36 p. <<http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/residences.htm>>. Consulté le 8 février 2013.

Sites Internet

3^e IMPÉRIAL - centre d'essai en art actuel, En ligne, s. d. <<http://3e-imperial.org/>>.

AGENCE CULTURELLE ALSACE, « Les Résidences croisées Alsace, France / Saguenay-Lac-Saint-Jean, Québec », dans *Résidences d'artistes*, En ligne, s. d. <<http://www.culture-alsace.org/art-contemporain/residence-artiste/programme-echange-alsace-quebec.html>>. Consulté le 3 mars 2016.

ALLIANCE OF ARTISTS COMMUNITIES, *Residencies*, En ligne, 2016. <<http://www.artistcommunities.org/history>>. Consulté le 10 octobre 2015.

ARCCC-CCCAA (Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés), *Le Répertoire des collectifs et des centres d'artistes autogérés*, En ligne, 2016. <<http://directory.arccc-cccaa.org/fr>>. Consulté le 9 décembre 2015.

ARCCC-CCCAA, En ligne, 2012. <<http://www.arccc-cccaa.org/fr/arca/>>.

CARPENTER, J.R., *Entre Ville*, En ligne, s. d. <<http://mcp.educ.ubc.ca/sites/mcp.educ.ubc.ca/files/thiscitybetweenusredux/index.html>>. Consulté le 15 février 2016.

Di BIASE, Laurent, *Field Fiction*, En ligne, 2013. <<https://vimeo.com/71747180>>. Consulté le 15 février 2016.

EST-NORD-EST, En ligne, 2016. <<http://estnordest.org/>>.

LA CHAMBRE BLANCHE, En ligne, s. d. <<http://www.chambreblanche.qc.ca/fr/>>.

LANGAGE PLUS, En ligne, s. d. <<http://www.langageplus.com/>>.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, « Qu'est-ce qu'une résidence? », dans *Aides & démarches*, En ligne, 2015. <<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Aides-demarches/Foire-aux-questions/Arts-Plastiques/Qu-est-ce-qu-une-residence-d-artiste>>. Consulté le 10 octobre 2015.

OBORO, En ligne, s. d. <<http://www.oboro.net/fr>>.

RCAAQ, En ligne, 2016. <<http://www.rcaaq.org/>>.

RES ARTIS, En ligne, 2015. <<http://www.resartis.org/fr/>>.

VASTE ET VAGUE, En ligne, s. d. < <http://vasteetvague.ca/fr/>>.